O MOVIMENTO MUSICAL ROMÂNTICO NO BRASIL

Paulo Castagna

1. Introdução

Desde a proclamação da Independência (1822), iniciava-se, no Brasil, um lento processo sócio-cultural que atingiria o auge na I República (1889-1930): a separação radical das culturas do *povo* e da *elite*.

No II Império (1841-1889), a elite procura atividades culturais exclusivas, todas de origem européia: *ópera, concerto, música de câmera, danças e canções com piano*. Para garantir essa prática, foram criadas nas grandes cidades brasileiras *Clubes* e *Sociedades de Concerto*, entidades mantenedoras de orquestras ou grupos musicais e promotoras de concertos para a elite. As principais, no séc. XIX, foram as seguintes:

Sociedade Filarmônica (criada no Rio em 1834). diretor: Francisco Manuel da Silva
Club Mozart (fundado no Rio em 1867, por John White
Club Beethoven (fundado no Rio em 1882), freqüentadores masculinos
Sociedade de Concertos Clássicos (fundada no Rio em 1883 por John White e Arthur Napoleão)
Club Haydn (fundado em São Paulo em 1883 por Alexandre Levy)
Quarteto Paulista (1884)
Sociedade Coral Club Mendelssohn (1896)
Sociedade de Concertos Populares (criada em 1896 por A. Nepomuceno)

Por outro lado, a cultura popular começava a ser expurgada do convívio com a elite, sendo cada vez mais considerada um sinal de atraso, ignorância e barbárie.

Esse fenômeno foi o resultado de tendências internacionais do séc. XIX, cujo centro de irradiação foi a França, mais especificamente no governo de Napoleão III (1851-1870), marcado por um intenso processo de industrialização e reurbanização. O povo, ou a população “proletária”, necessário porque trabalhava nas fábricas, passou a se aglomerar em guetos e ruelas medievais, sobretudo em Paris. Considerado “perigoso”, pelo perigo das rebeliões e revoltas populares, sua cultura e seus costumes passaram a ser odiados pela elite.

Coube ao Prefeito Haussmann o início da reforma de Paris, baseada no princípio de expurgo das classes populares e concentração da elite no centro da cidade. As construções medievais, consideradas arcaicas, foram destruídas, para dar lugar a um novo traçado urbano, baseado em círculos concêntricos. As populações pobres foram expulsas do centro e instaladas do lado de fora desses círculos. Haussmann criou, assim, o conceito de *periferia*, para onde foram transferidas as classes pobres.

O novo modelo urbano adotado em Paris, agora vista como a capital da modernidade a partir de Napoleão III, passou a influenciar as demais cidades européias

e americanas em desenvolvimento, não tardando, esse fenômeno, a se refletir no Brasil. Por isso Nicolau Sevcenko fala em uma "*inserção compulsória na Belle Époque*".[1]

O Brasil, no II Império, desenvolvia-se economicamente como conseqüência da exploração do café, da borracha, e do início da industrialização. O Rio de Janeiro, nessa fase, apresentava intensa urbanização, manifestando problemas relativos à superpopulação, especialmente os problemas sanitários. A estrutura colonial cidade, seus velhos casarões com ruelas sujas, escravos, ambulantes e pedintes pelas ruas, passavam a ser encarados como sinal de atraso, assim como ocorria com a herança medieval urbana, em Paris.

No final do século XIX já existia um imenso contingente populacional sub empregado ou desempregado no Rio de Janeiro, que incluía negros livres ou forros, ampliado pela massa de ex-soldados que retornava da Guerra do Paraguai em 1870. Os ex-escravos, libertos em 1889 e expulsos das lavouras, concentravam-se nas cidades A população pobre aglomerava-se em cortiços ou "zungas", em camas alugadas nos velhos casarões coloniais. Com a superlotação da cidade, iniciou-se a ocupação dos morros cariocas, sendo o *Morro da Favela* o primeiro.[2]

O fenômeno também ocorria em São Paulo, a partir da década de 1870, acentuado pelo fenômeno da imigração italiana que substituía os escravos negros. Os italianos, mais eficientes no campo e na cidade; conheciam técnicas de produção e recebiam terras para moradia e cultivo de subsistência. Com isso, entrava em vigor o projeto de "branquização" da população brasileira, especialmente aplicado a São Paulo e estados do Sul.

O "não trabalho", nessa época, passava a ser encarado como "ociosidade". A população pobre e seus costumes são desprezados pela elite. Os cortiços, considerados apenas focos de doenças, crimes, prostituição e "maus costumes", não teriam mais lugar na concepção de civilização que se pretendia instaurar no Brasil, a começar pela capital: em 26/01/1893, o Prefeito Barata Ribeiro ordenou a primeira grande intervenção policial em um cortiço do Rio, o cortiço *Cabeça de porco*, com 100 casas e cerca de 2000 pessoas.

As danças e festas populares, as velhas modinhas, violões, os costumes de origem africana e indígena eram considerados atrasados, incultos e perniciosos. Adotam-se as teses raciais: negros e índios eram inferiores, primitivos, infantis. Tais raças "não serviam mais" aos novos padrões de cultura, beleza e sociedade. Os mitos da *ciência*, *civilização* e *progresso* apresentam-se contrários aos costumes populares, à vida rural e ao atraso colonial. A "ordem e progresso", inscrição aplicada à 10ª bandeira brasileira, nada mais foi que um lema da civilização contra a barbárie.

No Rio de Janeiro, o Prefeito Pereira Passos (1902-1906), no Governo Rodrigues Alves, iniciou a reforma do centro, tal como ocorrera em Paris, substituindo os bairros coloniais pelos "bairros chiques". Era a época do "bota abaixo". A campanha de sanitarização do Rio, liderada por Oswaldo Cruz, resultou na Revolta da Vacina, de 1904, reconhecida como mais uma agressão às classes populares.

O cronista João do Rio, que acompanhou oficiais na visita a uma das "zungas" do Rio, no início do século XX, descreveu a precária situação de seus moradores:[3]

---

[1] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na primeira República. 4 ed., São Paulo: Brasiliense, 1995. 257 p.

[2] *Favela* é o nome de um arbusto (*Enterolobium elipticum*) que fornece madeira própria para a marcenaria. O *Morro da favela* possuía esse nome devido à concentração dessa espécie no local.

[3] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: op. cit., p. 56-57.

"*Estávamos no Beco dos Ferreiros, uma ruela de cinco palmos de largura, com casas de dois andares, velhas e a cair. A população desse beco mora em magotes em cada quarto.* [...] *Há portas de hospedarias sempre fechadas, linhas de fachadas tombando, e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa guela desconhecida.*"

[...]

"*E começamos a ver o rés do chão, salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbas com lençóis encardidos, em que dormiam de beiço aberto, babando, marinheiros, soldados, trabalhadores de face barbada. Uns cobriam-se até o pescoço. Outros espapaçavam-se completamente nus...*"

"*Trepamos todos por uma escada íngreme. O mau cheiro aumentava. Parecia que o ar rareava e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina. Era a seção dos quartos reservados e a sala das esteiras. Os quartos estreitos asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil.*

"*Quando as camas rangiam muito e custavam a abrir, o agente mais forte empurrava a porta e, à luz da vela, encontrávamos quatro e cinco criaturas, emborcadas, suando, de língua de fora; homens furiosos, cobrindo com o lençol a nudez, mulheres tapando o rosto, marinheiros... um mundo vário e sombrio, gargolejando desculpas, com a garganta seca, alguns desses quartos, as dormidas de luxo, tinham entrada pela sala das esteiras, em que dorme por 800 réis, e essas quatro paredes impressionavam como um pesadelo.*

"*Completamente nua, a sala podia conter trinta pessoas, à vontade, e tinha pelo menos oitenta, nas velhas esteiras, atiradas ao assoalho...*

"*Havia, com efeito, mais um andar, mas quase não se podia chegar lá, estando a escada cheia de corpos, gente enfiada em trapos, que se estirava nos degraus, gente que se agarrava aos balaústres do corrimão - mulheres receiosas da promiscuidade, de saias enrodilhadas. Os agentes abriam caminho, acordando a canalha com a ponta dos cacetes. Eu tapava o nariz . A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentaríamos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas, e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, empregnara-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem. A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo. A metade daquele gado humano trabalhava; rebentava nas descargas dos vapores, enchendo os paióis de carvão, carregando fardos. Mais uma hora e acordaria para esperar no cais os batelões que a levasse ao cepo do labor, e que empedra o cérebro e rebenta os músculos.*

"*Grande parte desses pobres entes fora atirada ali, no esconderijo daquele covil, pela falta de fortuna. Para se livrar da polícia, dormiam sem ar, sufocados, na mais repugnante promiscuidade... Seci. Doíam-me as têmporas. Era impossível o cheiro de todo aquele entulho humano.*"

Outro escritor, desta vez Olavo Bilac, deixou uma notável crônica sobre o "bota abaixo" em 1904, no qual é visível a avassaladora ideologia da reurbanização com o expurgo das classes populares:[4]

> "*No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto imponente. Com que alegria cantavam elas - as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!*"

2. A música na "Belle Époque"

Nas últimas décadas do séc. XIX, eram inúmeras as danças, festas e costumes desprezados pela elite, como símbolos do atraso e da barbárie. À medida que as populações pobres eram expurgadas dos centros urbanos e concentradas nas periferias, deixavam de ser reprimidas no desenvolvimento de práticas musicais próprias. Por outro lado, essas práticas eram odiadas nos bairros chiques e dele continuamente expulsas, entre elas o maxixe, o samba, o batuque, o lundu, o corta-jaca, o cateretê, o fandango, indistintamente denominados "populares". As próprias modinhas já haviam de tal maneira se difundido junto às camadas populares que começavam a assumir o mesmo *status* das danças e canções surgidas nas periferias.

O fenômeno era complexo. A pressão contra a música popular não somente estimulava sua multiplicação nas periferias, quanto seu contato cada vez maior com as elites: a música popular, a partir de fins do séc. XIX, começava, agora, exercer uma pressão cada vê maior sobre a cultura da elite, exigindo sua "disciplina" nos centros urbanos.

Às elites, interessava a urbanização, a tecnologia, as máquinas e, sobretudo, a cultura das elites européias. A "etiqueta" passava a ser o símbolo de poder. Às classes pobres, portanto, privadas desse "progresso", restava desenvolver uma cultura própria, muitas vezes utilizando os "restos" da cultura dominante.

Na Belle Époque observaram-se três efeitos básicos sobre a produção e consumo musical brasileiros:

1. Separação dos conceitos de música popular e música culta (elite)
2. Importação da música culta européia (na época o romantismo francês e alemão)
3. Incorporação seletiva e disciplinada da cultura popular nos meios urbanos

3. A recepção do romantismo europeu

Uma das primeiras providências do governo republicano foi extinguir o Conservatório (destinado à formação de músicos aptos à execução e composição de óperas italianas) e criar o Instituto Nacional de Música (em 12/01/1890). O primeiro diretor nomeado foi Leopoldo Miguez (1850-1902), já conhecedor do estilo romântico.

[4] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: op. cit., p. 31.

Miguez fez melhoramentos no prédio, organizou o regimento interno, criou novas matérias, instalou biblioteca e órgão. Em 1895 o Ministro da Justiça e Negócios Interiores encarregou Miguez de estudar a organização de conservatórios europeus, para aperfeiçoar o ensino brasileiro. Miguez apresentou no ano seguinte o seu relatório, no qual concluía pela superioridade dos conservatórios germânicos sobre os demais. Miguez morreu em 1902, e a direção foi ocupada naquele ano por Alberto Nepomuceno, em 1903 por Henrique Oswald e em 1906-1916 novamente por Nepomuceno. Alberto Nepomuceno apresentou, em 1909, depois de viagem, nova pesquisa sobre os conservatórios europeus.

Como resultado dessa tendência, em São Paulo fundava-se, em 1904, o Conservatório Dramático e Musical, com a mesma proposta de difundir a música "culta" estabelecida na instituição carioca.

Paralelamente, iniciava-se a construção dos grandes Teatros Municipais, nos centros das cidades, à imitação da Ópera Séria de Paris, construído pelo Prefeito Haussmann. Entre eles estavam o Teatro Amazonas (Manaus), construído em 1896, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1909) e o Teatro Municipal de São Paulo (1910). O Municipal de São Paulo fora propositalmente instalado em local visível em todo o centro. Era, na época, o maior prédio da cidade.

Esses grandes teatros eram essencialmente destinados à representação de óperas, concertos orquestrais, concertos de piano e exibição de virtuoses, além de espetáculos teatrais sem música. Foram estruturadas grandes orquestras, na época denominadas Sociedades de Concertos Sinfônicos, como a Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, fundada em 1912. Por outro lado, nos bairros mais afastados do centro eram construídos pequenos teatros para a representação de operetas e revistas, funções freqüentadas pelas classes médias.

O repertório "culto" foi renovado. Embora fosse mantida a representação de óperas italianas como na fase Imperial, os teatros e as instituições oficiais de ensino musical inundavam-se com obras do romantismo francês (música da capital cultural do mundo civilizado) e do romantismo alemão, pois a Alemanha era então a nação mais sólida da Europa (nação unificada desde 1871 com Bismark).

A composição musical brasileira que, no período imperial restringia-se quase somente à ópera, à música religiosa, às canções e às danças de salão, passava, agora, a se concentrar no repertório essencialmente romântico, como as sinfonias, o poema sinfônico, as peças características para piano ou orquestra, as sonatas, as suítes antigas, as óperas grandiosas, a música de câmara (quartetos, trios, etc.) e as canções cultas com piano (em alemão "Lieder"), muitas vezes cantadas em italiano, francês e alemão.

O romantismo musical europeu foi um movimento iniciado na França e na Alemanha ao redor de 1830, caracterizando-se pelo interesse em relação aos assuntos alheios ao cotidiano e pela busca de uma ligação cada vez mais intensa com conteúdos literários. Privilegiou-se, nesse movimento, a liberdade, o movimento e o desenvolvimento, a paixão, a obscuridade e a perseguição do inatingível, abandonando-se a ordem, o equilíbrio, o controle, a claridade e a procura da perfeição que caracterizaram o movimento musical clássico (c. 1750-c.1830). Na música romântica o *eu* e a emoção eram assuntos freqüentes e a personalidade do artista tendia a ser mesclada com a obra de arte.

Tecnicamente o romantismo trabalhava com as melodias líricas, com o rompimento da forma, com a ampliação da harmonia até os limites do sistema tonal, pela procura dos mais variados timbres, efeitos e combinações orquestrais e pela criação de conjuntos e sonoridades grandiosos e exuberantes. As orquestras cresceram e o virtuosismo foi levado ao extremo. As sonatas e sinfonias clássicas foram sendo

substituídas por peças características e por poemas sinfônicos, que permitiam a inclusão de conteúdos extra-musicais, normalmente de origem literária. A ópera explorou temáticas psicológicas e mitológicas.

O compositor romântico necessitava um aprendizado e desenvolvimento intenso na arte, que envolvia não somente a prática musical em si, mas também um amplo conhecimento literário e cultural, além de um acúmulo de vivências e troca de experiências. A arte romântica, ao mesmo tempo que se distanciava da arte popular, procurava incorporá-la. As temáticas nacionais e o exotismo começaram a se tornar cada vez mais comuns.

O movimento musical romântico manifestou-se com um atraso de cerca de 40 anos no Brasil, devido não somente à ligação do país com as culturas portuguesa e italiana durante o período imperial, mas também à escassês dos meios necessários para seu desenvolvimento. Foi um movimento essencialmente ligado à elite e concentrado nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, embora houvessem compositores e intérpretes românticos atuando em outras regiões do país.

A regra, entre os compositores românticos brasileiros era viajara à Europa para conhecer o estilo ou para aperfeiçoar seu conhecimento dele. Deixar de viver alguns anos na europa era sinal de pouco preparo, de limitação técnica e social para a atuação musical junto à elite. Entre os principais compositores brasileiros desse período que se dedicaram à arte "culta", podemos destacar Leopoldo Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931), Alexandre Levy (1864-1913), Luís Levy (1861-1935) e Francisco Braga (1868-1934):

Leopoldo Miguez (1850-1902). Filho de espanhol, nasceu em Niterói, mas com a família viveu na Espanha entre os 2 e os 7 anos de idade, transferindo-se para o Porto, em Portugal. No Porto estudou música e violino, preparando-se, também, para seguir a carreira comercial do pai. Retornou ao Brasil, com a família, em 1871 (com 21 anos), trabalhando como guarda-livros na Casa Dantas (Rio de Janeiro), casando-se com a filha de seu patrão, a pianista Alice Dantas, em 1877. No ano seguinte associou-se a Arthur Napoleão, constituindo a firma de pianos e músicas Arthur Napoleão & Miguez, na qual trabalhou até 1881, quando passou a se dedicar exclusivamente às atividades artísticas, como compositor e regente em clubes sinfônicos. Em 1882, com uma carta de recomendação de D. Pedro II, viajou à Europa, regendo orquestras em vários países e vivendo em Bruxelas até 1884. Regressando ao Brasil, tornou-se um dos principais divulgadores não somente da música contemporânea européia, mas da música européia até então desconhecida no Brasil, como os antigos Bach, Mozart e Beethoven e os românticos Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886) e Richard Wagner (1813-1883). Miguez fundou, no Rio de Janeiro, o Centro Artístico, a principal instituição promotora do wagnerianismo. Ao ser criado o Instituto Nacional de Música, em 1889, o governo republicano o nomeou diretor, cargo que ocupou até a morte. Manteve estreitas relações com o governo republicano, desde que venceu o concurso para o *Hino da República* em 1890, sendo responsável pela orquestração oficial do *Hino nacional* até 1936. Até 1902 dedicou-se ao desenvolvimento do Instituto Nacional de Música e à composição, sobretudo sinfônica e operística, filiando-se, principalmente, ao estilo wagneriano.

Alberto Nepomuceno (1864-1920). Nascido em Fortaleza, mudou-se com a família para o Recife aos 8 anos, onde iniciou-se em música com o pai. Em Recife estudou humanidades, filosofia e alemão e, em 1883, aos 18 anos, já era o diretor de concertos do Clube Carlos Gomes. De volta ao Ceará, em 1884, suas atividades políticas abolicionistas o impediram de obter auxílio para viajar à Europa. Transferiu-se

para o Rio de Janeiro, onde estreou como pianista no Clube Beethoven, em 1885, mas suas atividades abolicionistas lhe custaram antipatias na corte. Suas primeiras composições começaram a aparecer em 1887. Com o auxílio do pintor Rodolfo Bernardelli, partiu para a Europa nesse ano, para estudar em Roma. Em 1890 recebeu do governo republicano uma pensão para continuar estudando na Europa, dessa vez em Berlim, onde se casou com a norueguesa Walborg Bang. Viveu um ano na Noruega e passou algum tempo mais na Alemanha e na França. Em 1895 radicou-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde engajava-se na campanha de criação de uma música "culta" brasileira, sobretudo em relação ao canto, então praticado em italiano (principalmente na ópera). Foi nessa época que criou o lema "não tem pátria o povo que não canta em sua língua", bastante indicativa do ideal "civilizador" da elite, pois a música das camadas populares já eram cantadas na língua (ou melhor, nas línguas) do país há séculos. Em 1897 apresentou suas principais obras sinfônicas, uma delas, a *Série brasileira*, que utilizava temas e um instrumento folclórico (reco-reco), escandalizando a crítica. Nomeado diretor do Instituto Nacional de Música em 1902, mas demitiu-se no ano seguinte por questões políticas e o cargo foi ocupado por Henrique Oswald. Nepomuceno reassumiu a direção do Instituto em 1906 e, em 1908, dirigiu os 26 concertos sinfônicos da Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, onde foram ouvidos inúmeros compositores românticos europeus e brasileiros. Nepomuceno ainda realizou viagens para países da Europa e para a Argentina, nos quais foram executadas obras sinfônicas suas. Deixou a direção do Instituto Nacional de Música em 1917, passando a dirigir a Sociedade de Concertos Sinfônicos, até 1919. Nos últimos anos de vida aproximou-se dos compositores modernistas Villa-Lobos e Luciano Gallet, auxiliando-os em suas carreiras.

Henrique Oswald (1852-1931). Filho de imigrantes suíços, nasceu no Rio de Janeiro, mas transferiu-se, com a família, para São Paulo, no ano seguinte. Aqui estudou piano com Gabriel Giraudon, estreando em público em 1864, sendo logo reconhecido como prodígio. Em 1868 partiu para Florença, para estudar piano e composição. Ao se apresentar em 1871 para D. Pedro II, que viajava para a Itália a fim de participar das comemorações pelo 550º aniversário da morte de Dante, obteve desse uma pensão, que usufruiu por 15 anos. Em 1873 tornou-se professor do Instituto Musical de Florença, o mesmo onde estudara, chegando a ocupar o cargo de vice-cônsul do Brasil no Havre, França e Florença. Viajou várias vezes para o Brasil, manifestando intenção de aqui se radicar, até ser convidado para a direção do Instituto Nacional de Música, em 1903. Não se adaptou muito ao cargo, demitindo-se em 1906. Durante 25 anos passou a se dedicar ao ensino do piano e à composição, viajando, ainda, algumas vezes à Europa. Sua produção foi essencialmente européia e romântica, e, ao contrário da postura de Alberto Nepomuceno, sem qualquer interesse por particularidades da cultura brasileira.

4. Disciplina da música popular

Verificaram-se, na Belle Époque brasileira, duas maneiras bastante distintas de "civilização" da música popular. A primeira, essencialmente ligada à elite, foi a utilização de temas, melodias ou ritmos de origem popular em obras românticas, fenômeno que já existia na Europa e que lá já servia às ideologias nacionalistas. Era uma espécie de reapresentação da música popular de maneira culta ou "civilizada", técnica também adotada no Brasil como manifestação do nacionalismo romântico do séc. XIX. A segunda, mais ligada às classes médias, foi a apresentação das danças populares com harmonia, formas e instrumentação européia, transformando-as em danças de salão.

Os próprios músicos, mesmo quando originários de classes baixas, incluindo mulatos e negros, assumiam a ideologia da elite, policiando-se na forma de manifestar sua arte. Ocorria um fenômeno muito parecido com o que se verificara no período colonial, quando os escravos assumiam a religiosidade portuguesa, mascarando seus costumes africanos com a simbologia católica. Agora, os ritmos, danças e canções de origem popular, muitos deles já centenários, eram envoltos em roupagem européia e reapresentados de forma 'chique" e "civilizada".

Entretanto, à medida que a música popular ia causando um interesse cada vez maior nas cidades, a partir do início do séc. XX, a ânsia em sua utilização causava um descuido cada vez maior em seu disfarce europeu. Em fins da década de 1910 o Brasil assistiria a uma onda avassaladora de cultura popular que revolucionaria a prática musical, fenômeno acelerado pelo advento, no país, da gravação mecânica (em 1902), do cinema e do rádio (em 1922).

5. Inserção de temáticas populares ou tradicionais na estética romântica

Em 08/10/1867 o estudante de direito Vicente Xavier de Toledo manifestava no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo Ulrico Zwingli, o ideal de "nacionalização" da música no Brasil:

> "*Prevalecemo-nos do ensejo para exprimir o desejo que temos de ver nacionalizada também a Música no Brasil. Apareça um Gluck e tudo será feito nesta terra onde a poesia germina em todos os corações. Cada país tem sua representação nas belas-artes. A profundidade metafísica da Alemanha, a doçura voluptuosa da Itália, o gênio romântico da França simbolizam-se na música. Agora finalmente nos Estados Unidos apareceu uma tentativa de 'americanismo'; aguardamos porém ainda os seus frutos.* [...] *A nossa natureza esplêndida, a nossa educação política, os costumes e as inclinações magnânimas do nosso povo devem necessariamente inspirar os nossos artistas. Felizmente vai crescendo o número dos nossos jovens esperançosos. Praza a Deus que os Ferreira de Carvalho e os A. Carlos gomes compreendam bem o futuro que lhes é recomendado pela aspirações do gênio nacional.*"

Esse ideal, entretanto, não possuia uma proposta estética definida, não se tratando tanto de uma tendência estética *nacionalista*, mas apenas de uma manifestação *patriótica*, através da inserção de *temática* brasileira nas composições musicais. A preocupação básica era inserir em composições absolutamente convencionais, de acordo com a estética européia contemporânea, *índices* ou referências ao Brasil, fossem esses poéticos ou musicais. Essa foi a mesma tendência que se observou na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que estimulou a composição de óperas em português e com temática brasileira. De acordo com Carlos Penteado de Rezende:[5]

> "*Evidências do alvorecer de tal estado de espírito se encontram nas coleções do 'Correio Paulistano'. Assim, aos 7 de agosto de 1855 noticiou o jornal um concerto a ser dado pelo pianista brasileiro Geraldo Antônio Horta, com a inclusão no programa da peça: 'Bananeira, canção característica dos negros'. Aos 20 de junho de 1857, anúncio de músicas*

[5] REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*: edição ilustrada, comemorativa do IV Centenário de São Paulo. São Paulo: Saraiva, 1954. p. 221.

de Antônio Carlos Gomes. Entre outras, esta, significativa: 'A Cayumba, *dança dos negros, música original, e de um gôsto todo novo, para piano'. Aos 2 de maio de 1861 e 23 de setembro de 1865, anúncio de composições de Gottschalk, com títulos de sabor crioulo, próprios do novo continente: 'Bambula', danse des nègres'. 'Le Banjo', esquisse americaine'. 'Columbia', caprice americain' e 'Danza a porto Rico'. Aos 24 de setembro de 1865, H. L. Levy comunicava ter à venda em sua casa uma peça de J. M. N. Parejo, expressamente intitulada: 'Variações fáceis sobre uma melodia brasileira, o Miudinho'.*"

A temática brasileira também foi expressa nas dezenas de hinos patrióticos, acadêmicos, triunfais ou de guerra que se escreveram no período imperial, como se observa neste anúncio do *Correio Paulistano* de 14/08/1868, de um hino de Emílio Correia do Lago:

"*Hymno patriotico. Poesia de Castro Alves. Música de Emilio do Lago. Op. 9.*

"*Expressamente composto para ser cantado no pavilhão do largo de S. Gonçalo, por occasião dos solemnes festejos que os illustres vereadores da camara municipal de S. Paulo fizeram em applauso á occupação de Humaitá pelo exercito brazileiro.*

"*Esta lindissima composição, muito applaudida a primeira vez que foi executada em publico, acha-se á venda em casa de henrique luiz Levy, rua da Imperatriz n. 4.*

"*Para piano e canto .... 2$000*

"*Para piano só .... 1$500*

"*A música para o canto acha-se composta de modo tal, que muito facilita a execução e póde ser cantada á primeira vista.*

"*Os srs. assignantes podem mandar buscar os seus exemplares na mesma casa, onde acha-se á venda todas as composições do auctor.*

"*Quem comprar dous exemplares do* Hymno, *receberá uma linda mazurka do sr. Emilio do Lago, intitulada* - Sereia."

Na música instrumental, entretanto, a ausência de texto permitia um único recurso para a apresentação da *referência nacional*: a utilização de um tema musical de reconhecida origem brasileira.

Entre os exemplos musicais mais antigos que foram preservados, com temática brasileira explícita, estão *A cayumba* (publicada em 1857), de Antônio Carlos Gomes e *A sertaneja*, de Brasílio Itiberê da Cunha (publicada em 1869). *A cayumba* utiliza, em sua terceira seção, um ritmo originário de danças negras, prevalecendo, entretanto, o ritmo e a textura da polca de salão. *A sertaneja* é um caso notório, pelo grau de desenvolvimento na utilização desses índices. Itiberê empregou nessa composição, enquanto estudava na Faculdade de Direito de São Paulo, duas canções tradicionais brasileiras, a primeira delas conhecida como *Balaio, meu bem, balaio*, porém tratadas com o ritmo da *habanera* e inseridas em uma textura romântica semelhante às empregadas pelos pianistas virtuoses do momento, como Franz Liszt, Sigismond Thalberg (1812-1871) e o norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1828-1869), tendo os dois últimos se apresentado em concertos no Brasil.

Essa tendência continuou a ser observada entre alguns compositores românticos brasileiros até a década de 1920, mas não chegando a ser a preocupação principal de nenhum deles.

Aparentemente os compositores paulistas ou radicados em São Paulo foram os mais prolixos na música com referências nacionais até o final do séc. XIX: além de *A cayumba* e *A sertaneja*, das óperas de Elias Álvares Lobo e Antônio Carlos Gomes, destacaram-se os paulistanos Alexandre Levy (1864-1892) - com as *Variations sur un thème populaire brésilien* [Vem cá Bitu] (1887), com o *Tango brasileiro* (1890) e com a *Suíte brasileira*, que incluía, no 4º movimento, um *Samba*, que utilizava o mesmo tema *Balaio, meu bem,* que Brasílio Itiberê incluiu na *Sertaneja* - e seu irmão Luís Levy (1861-1935), com as duas *Rapsódias brasileiras*, a primeira delas utilizando o tema *Vem cá Bitú* (hoje *Cai, cai, balão*), conhecido já na primeira metade do séc. XIX.

No Rio de Janeiro os principais compositores que atuaram nesse tipo de composição foram Alberto Nepomuceno (1864-1920), com o *Batuque* (1887), com a *Série Brasileira*, para orquestra (1892-1888), entre outras, Francisco Braga (1868-1934), com as *Variações sobre um tema brasileiro*, para orquestra, *Os lundus da marquesa*, para piano e Ernani Braga (1888-1948), com o *Tango brasileiro*.

Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913). Nascido em Paranaguá (PR). Iniciou-se ao piano com a irmã Maria Lourença, sendo já hábil intérprete ao ingressar na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1866. Praticou o piano e a composição amadoristicamente, pois, a partir de 1870, seguiu a carreira diplomática, a convite da princesa Isabel, ocupando postos em vários países da Europa. Escreveu somente para piano e a peça que obteve maior destaque foi *A sertaneja*, executada até por Franz Liszt (1811-1886).

Alexandre Levy (1864-1892). Filho do comerciante francês Henrique Luís Levy, que estabeleceu-se em São Paulo em 1860, fundando a Casa Levy, de músicas e instrumentos musicais, principalmente o piano. Iniciou-se ao piano com o pianista francês Gabriel Giraudon, radicado em São Paulo desde 1860, passando a estudar com o pianista russo Louís Maurice, a partir de 1872. Em 1873 já executava *A sertaneja* de brasílio Itiberê, vendida na loja do pai, apresentando-se em público pela primeira vez, começando logo a compor e tendo as primeiras obras publicadas na Europa, entre 1880-82. Em 1883 já estudava harmonia e contraponto com o pianista e compositor prussiano George von Madelweiss, chegado a São Paulo em 1881. Levy foi o diretor de concertos do Clube Haydn entre 1883-1887, regendo, em 1885, a *Sinfonia n. 1* de Haydn e uma *Abertura* de Otto Nicolai (1810-1849). Começando a estudar com o professor austríaco naturalizado brasileiro Gustavo Wertheimer, iniciou a composição de sua *Sinfonia em mi menor* para orquestra em 1886, terminada três anos depois. Viveu na Europa somente em 1887, com auxílio dos pais, estudando harmonia e contraponto, em Paris, com Émile Durand (1830-1903), professor de Claude Debussy, e depois com Vincenzo Ferroni (1858-1934). Em 1889-90 ensaiou e regeu em São Paulo as óperas *Alessandro Stradella* e *Martha*, de Friedrich von Flotow (1812-1883), cantadas em alemão, por amadores. Em 1890 o Samba, de sua *Suíte brasileira*, foi executado no Rio de Janeiro com sucesso. Levy escreveu principalmente para piano, produzindo também algumas obras camerísticas e orquestrais.

Luís Henrique Levy (1861-1935). Irmão mais velho de Alexandre Levy, iniciou-se com o pai, aperfeiçoando-se com Gabriel Giraudon. Iniciou sua aparição pública em concertos em 1871, no Teatro São José, apresentando-se na Exposição Universal de Paris, em 1878. Foi um dos fundadores do Clube Haydn de São Paulo, em 1883, cuja primeira apresentação foi uma *sinfonia* de Haydn (1732-1809), executada a

dois pianos e oito mãos. A partir de 1891 passou a administrar a Casa Levy, dedicando-se também à composição. Escreveu quase somente obras para piano.

6. A historiografia musical romântica no Brasil

A "Belle Époque" caracterizou-se não somente pela diversificação da importação estilística, mas também pelo início de um interesse crítico em relação à música. Essa crítica, concentrada no Rio de Janeiro, pela primeira vez distanciou-se da simples crônica musical dos períodos anteriores, para discutir questões éticas, estéticas e ideológicas da produção e prática musical no Brasil, contribuindo para o reconhecimento de que a música, qualquer que fosse sua tipologia, poderia servir de forma eficaz à construção da nacionalidade. Além disso, da crítica jornalística nasceram as primeiras obras destinadas a tratar a música sob o ponto de vista histórico. Quase ao mesmo tempo, surgiram as primeiras histórias brasileiras da música européia e as primeiras histórias da música brasileira por autores europeus residentes no Brasil ou por autores brasileiros natos. Passou-se, então, a se falar em "música no Brasil", "música do Brasil" ou "música brasileira" quando, até então, somente se pensava em música de "autores brasileiros". Apesar dos esforços dos escritores que se dedicaram ao assunto, até 1915 o conceito de "história" aplicado à música ainda era uma novidade, como demonstrava o crítico do *Jornal do Comércio*, provavelmente José Rodrigues Barbosa:[6]

> "*Parece que entre nós ainda não se comprehendeu a alta importancia que tem para o artista a historia do desenvolvimento da sua arte.*
>
> "*Pelo menos é esta a conclusão a que se chega ao verificar que o Instituto Nacional não tem uma cadeira de historia da musica, apezar dos esforços empregados pelo ex-Director Alberto Nepomuceno, e que a Reforma Rivadavia supprimio a de historia de Bellas Artes existente na Escola de Bellas Artes. Não consta mesmo que se ensine tal materia nos diversos conservatorios do Brasil. Accresce que não ha em nossa lingua nenhum livro sobre a historia da musica realmente digno desse nome, sendo já antigos e falhos os existentes, escriptos aliás por Portugueses.*
>
> [...] (segue-se resumo da *História da Musica* de Luís de Castro)

Um dos primeiros trabalhos que tentaram abordar como um todo a música produzida no país foi publicado em 1891 e assinado por "B.R.",[7] talvez João Barbosa Rodrigues, o mesmo autor de um estudo sobre a música indígena publicado dez anos antes.[8] Trata-se de um trabalho ainda muito simples, que arrola dados acerca de obras e biografias de compositores brasileiros do séc. XIX. O primeiro trabalho consistente, no entanto, foi publicado em 1908 por Guilherme Theodoro Pereira de Mello, com o título de *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República*.[9]

---

[6] [BARBOSA, José Rodrigues]. Historia da Musica. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 91, n.º 10, p. 4, col. "Theatros e Musica", quarta-feira, 10 jan. 1916.

[7] B R. A música no Brasil. *Gazeta Musical*, Rio de Janeiro, n.º 7, p. 6-9, out.; n.º 8, p. 1-4, nov.; n.º 9, p. 1-4, dez.; n.º 10, p. 1-3, dez. 1891.

[8] RODRIGUES, João Barbosa. O canto e a dança selvícola. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n.º 9, p. 32-60, 1881.

[9] MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República por Guilherme Theodoro Pereira de Mello.* Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908. XXV, 366 p. Utilizo a segunda edição, *A música no Brasil*: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947. x, 362 p. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no prefácio de 1944 à segunda edição, p. vii, informa: "*A 2.ª edição que hoje aparece é uma*

Nesse livro, o autor diferenciava categorias de música de acordo com sua "influência", identificando três grupos distintos: "influência indígena", "influência portuguesa, africana e espanhola" e "influência bragantina". Os dois primeiros grupos referem-se à categoria que já era denominada "música popular", enquanto o seguinte, chamado às vezes de música "artística", passou a ser conhecido, a partir da década de 1930, por "música erudita". Guilherme de Mello trata ainda de dois outros assuntos, o "período de degradação" (correspondendo à fase final do império) e a "influência republicana", iniciando a periodização da história musical brasileira mais pelos acontecimentos políticos que pelo desenvolvimento estético.

Na segunda década do século XX, o interesse em torno da "música brasileira" tornou-se crescente e, ao lado das críticas em jornais e revistas, foram preparados grandes textos sobre o assunto, alguns intitulados "histórias", mas publicados apenas na década de 1920. Em 1926 surgiram dois trabalhos: a *Historia da musica brasileira*, de Renato Almeida[10] e a *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*, de Vincenzo Cernichiaro.[11]

As obras de Guilherme de Melo, Renato Almeida e Vincenzo Cernichiaro sintetizam a primeira concepção da "história da música brasileira", concepção essa que será apropriada e modificada pelos historiógrafos da fase nacionalista das décadas de 30 e 40, especialmente no *Ensaio sobre a música brasileira*,[12] e no *Compêndio de história da música*,[13] de Mário de Andrade, na segunda edição da *História da música brasileira* de Renato Almeida[14] e no *150 anos de música no Brasil*, de Luis-Heitor Corrêa de Azevedo[15]. Os livros de Almeida e Cernichiaro, publicados no mesmo ano, apresentam um posicionamento radicalmente oposto e sua análise é bastante significativa para a compreensão dos fenômenos observados na produção musical nacionalista das décadas de 1930 e 1940.

A partir do sucesso de Carlos Gomes na Itália, com *Il Guarany* e óperas posteriores, a crítica começou a falar em uma música brasileira. Mas o que estava sendo levado em conta para a caracterização de "brasileira" não era a estética musical empregada, uma vez que esta pouco ou nada diferia da estética operística italiana da segunda metade do séc. XIX, mas apenas a nacionalidade do compositor e a temática ou enredo da ópera. Assim, dentre todas as obras produzidas por Gomes, *Il Guarani* e *Lo Schiavo* foram suas peças mais divulgadas no país, uma vez que tomaram como enredo assuntos brasileiros. Assim é que, em 1884, quando Robert Benjamin publicou, no Rio de Janeiro, um livro sobre óperas - com resumos dos enredos e pequenos comentários sobre a música - incluiu duas óperas de Carlos Gomes: *Il Guarany* e *Fosca* (*Lo Schiavo* ainda não havia sido composta). O comentário de Benjamin sobre *Il Guarany* já caracteriza a ópera como "puramente brasileira":

---

reprodução literal do texto da 1.ª, de 1908, publicada na Bahia, na Tipografia de São Joaquim. Sòmente alguns evidentes cochilos de revisão foram sanados. No mais aquí está o texto integral da famosa edição original."

[10] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet & Comp., 1926. 238 p.

[11] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano, Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617 p.

[12] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, I. Chiarato, 1928. 94 p.

[13] ANDRADE, Mário de. *Compêndiuo de história da música*. São Paulo, L.G. Miranda, 1933. 197 p.

[14] ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira;* segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529 p.

[15] AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800 / 1950)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. 424 p.

“*Representado pela primeira vez no Scala de Milão a 19 de Março 1870, o* Guarany *póde ser considerado pela natureza do seu libretto e pela nacionalidade do seu autor, como uma opera puramente brazileira.*

“*Como primeira obra de um compositor moço, mostra indicios indubitaveis de um grande talento; mas seria exageração classifical-a como creação de um genio. Nem seria facil, na primeira audição dessa opera, citar a escola a que pertence Carlos Gomes, ou revelação de tendencias para qualquer estylo em particular. No* Guarany *vemos Carlos Gomes lutando por firmar uma certa individualidade de estylo, certa originalidade de expressão e de pensamento, mas, evidentemente, ainda dominado em extremo pelos preceitos de Meyerbeer e de Verdi.*”[16]

A questão estética, por essa época, ainda não despertava qualquer associação com o nacionalismo. As obras eram reconhecidas como brasileiras pela nacionalidade do autor e pela temática empregada.

Quando, no Brasil, surgiram as tendências românticas francesas e alemãs que direcionaram a produção de Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, entre outros, a situação ainda não havia se alterado. Pelo contrário, a temática brasileira gerava cada vez mais interesse - diferenciando-se já duas categorias de elementos nacionais empregados na composição “artística” - enquanto sobre a questão estilística pouco se falava, limitando-se a importar as recentes conquistas técnicas européias. Apesar disso, a geração romântica brasileira contribuiu para a valorização da composição musical no país e para o surgimento de uma crítica que já discutia a perspectivas e problemas ligados à “música brasileira”

O primeiro autor a publicar em volume uma obra inteiramente dedicada à música produzida no país foi o baiano Guilherme Theodoro Pereira de Melo (1867-1932). Mestre da banda do Colégio de Órfãos São Joaquim de Salvador desde 1892, atuou na instituição basicamente como professor, lá criando também uma Schola Cantorum (coral) e uma orquestra e tornando-se responsável pela formação de novos músicos. Sua atividade mais significativa, no entanto, foi como musicólogo, escrevendo um livro e sendo nomeado, em 1928, bibliotecário do Instituto Nacional de Música.

Em *A música no Brasil*, Guilherme de Melo dedicou o primeiro quarto de seu texto à investigação da música popular, descrita como música de “influência indígena” e de “influência portuguesa, africana e espanhola”. O autor analisou esse tipo de música não exatamente com a finalidade de compreender tais fenômenos, mas com a clara intenção de obter da prática popular substratos para a composição “erudita”, principalmente a ópera, como o fizeram regularmente compositores europeus do séc. XIX:[17]

“*A música popular, disse Tiersot:* [18] *‘é o* substractum *sôbre o qual se baseavam as diversas camadas da música desde sua formação até o presente’.*

“*A melodia popular acha-se em tôda parte e em todos os tempos. Começando pela idade média encontramo-la na Igreja-latina e fora da*

---

[16] BENJAMIN, Robert. *Esboços musicaes*: guia para o theatro lyrico; obra critica, analytica e biographica por [...]. Rio de Janeiro, G. Leuinger & Filhos, 1884. p. 339-340.

[17] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. II, “Influência portuguesa, africana e espanhola; Influência bragantina”, p. 56-57.

[18] Nota de Guilherme de Melo: “M. Julien Tiersot. Histoire de la chanson populaire en France”.

> *Igreja ela representa ainda a forma exclusiva da poesia e da música daquela época.*
>
> "*Da canção popular saiu tôda a arte dos trovadores; dela nasceu também a polifonia vocal dos séculos XV e XVI.*
>
> [...]
>
> "*Haydn introduziu mais de uma vez em suas óperas trechos populares, dos quais um, ainda que pouco modificado, tornou-se o famoso hino austríaco.*
>
> "*Mozart compôs a sua* Flauta Encantada, *enxertando-a com melodias populares vienenses, e Beethoven, o maior dos músicos que o mundo já produziu, fêz uso de temas russos em alguns de seus* quatuors.
>
> "*Weber, Schubert e Schumann foram músicos do povo.*
>
> *Hoje o que deve a Rússia e a Noruega a Glinka e a Grieg não lhes vale uma estátua, pois esta não terá talvez a duração que há-de ter o seu nome perante a história musical de seus países.*
>
> "*Por acaso no Brasil, terra por excelência da música, onde não se sabe qual o mais exuberante se a flora, se a fauna, se a música, não haverá artistas que possam como Glinka e Griegg levantar dos cantos populares, verdadeiras crisálidas dos sentimentos pátrios, a ópera nacional brasileira?*"

Guilherme de Melo reconhecia o caráter nacional da música popular e admitia que a música "artística" produzida no Brasil - basicamente a ópera - não possuía essa propriedade. Defendendo a criação de uma "ópera nacional", o autor acreditava que a incorporação de elementos populares ao gênero traria consigo a nacionalidade. Tratava-se de um processo mecânico, baseado em um recurso técnico muito comum na música "erudita" e já empregado há séculos: a incorporação, na obra musical, de padrões melódicos, rítmicos ou harmônicos pré-existentes. Mas esse procedimento simples, semelhante à utilização dos dialetos e expressões populares na poesia tradicional, garantiria o reconhecimento de nacionalidade de uma obra musical? o autor acreditava que sim e, em um trecho bastante elucidativo, explicitava um posicionamento que foi comum em toda a música romântica brasileira na "Belle Époque", a de que a nacionalidade seria simbolizada apenas pelos elementos populares nacionais anexados à obra, mas que a base estética, a estrutura musical e o pensamento composicional, estes seriam importados da Europa. Contudo, para fugir à contradição que se verificava em todos os compositores românticos brasileiros - a de se utilizar de melodias brasileiras, mas com uma base estética européia - Guilherme de Melo afirma que essa estética não era propriamente européia, mas universal, cosmopolita:[19]

> "*Não é somente a modinha brasileira que bem poderia servir de tema ou de base para a fundação da ópera nacional, como já disseram alguns eruditos europeus, entre outros o* lord *Beckford, o crítico e historiador Stafford e o célebre publicista Freycinet.*
>
> "*As nossas lendas e os nossos cantares tradicionais tratados com arte e esmero, quer como* leit-motiv, *quer como tema principal de seus diversos atos, quer ainda como solo, dueto, ária, cavatina ou romance, etc., poderiam servir de excelentes fatores para fundação da ópera nacional.*

[19] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. II, "Influência portuguesa, africana e espanhola; Influência bragantina", p. 57-58.

> "*Todavia o artista brasileiro, cingindo-se tanto quanto possível aos moldes nativistas portadores do sentimento nacional, deve, entretanto, respeitar as formas gerais e fundamentais da arte, que, como se sabe é cosmopolita, não tem pátria.*"

Quando analisa a música "artística", Guilherme de Melo condena a expansão da ópera italiana no Brasil, identificando-a com a decadência da monarquia. O próprio período com o qual se ocupa foi denominado, por ele, de "período de degradação", cujas causas teriam sido a proliferação das companhias líricas de baixa categoria, a ignorância da elite monárquica, que privilegiava a arte italiana às demais e o costume de Pedro II de enviar compositores para estudar na Europa, no lugar de importar professores. Guilherme de Melo, já adepto da diversificação estética do romantismo e, portanto, defensor da importação dos estilos franceses e alemães, rejeitava a música baseada única e exclusivamente na ópera italiana, associando-a à decadência da monarquia:[20]

> "*Não obstante todo o desenvolvimento e tôdas as evoluções por que passara a música na primeira metade do reinado de Pedro II, depois da guerra do Paraguai ela começa a sentir invadir-lhe as veias o veneno que havia de impedir o seu progresso e determinar o período de sua degradação.*
>
> "*Três foram os fatores corrosivos que cooperaram para a decadência da música no Brasil.*
>
> "*Primeiro, a invasão dos nossos teatros pelas companhias líricas de ínfima classe, cujos empresários gananciosos não trepidavam em iludir a boa fé dos nossos antepassados, trazendo cantores das esquinas e dos cafés italianos, verdadeiros trovadores de rua e de outiva, a quem êles impingiam como* maestros diplomados.
>
> "*Segundo, a crassa ignorância do senhorio daqueles tempos que sistemàticamente elevavam a música italiana a tal ponto que baniram as nossas modinhas de salão.*
>
> "*Foi tal o esquecimento que voltaram à música nacional, que as senhoras só mandavam ensinar suas filhas a cantarem o italiano, chegando a fatuidade a ponto de se gabarem de que* suas filhas só cantavam em italiano.
>
> [...]
>
> "*Terceiro, a inexperiência de D. Pedro II, se bem que com as melhores intenções, em privar-nos dos nossos melhores compositores, mandando-os para a Europa, em vez de importar de lá os melhores mestres, como fêz D. João VI com Marcos Portugal, Neukomm e a colônia Lebreton, por ocasião de fundar a Escola das Belas Artes no Rio de Janeiro. Assim difundiria D. Pedro com maior vantagem o ensino da música no país, não só porque o distribuiria igualmente a todos, em vez de a um só, ficando ainda o exemplo, como também porque sair-lhe-ia muito mais econômico.*
>
> "*A prova disto está em que, do grande número de artistas e compositores daquele tempo, que à custa do erário público, e do próprio bolso de D. Pedro II, foram para a Europa, completar os estudos musicais, o único que ao país inteiro deu uma prova pública de seu aproveitamento foi Carlos Gomes; todos os outros, com raras exceções, voltaram de lá mais ou*

---

[20] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. IV (Período de degradação), p. 259-260.

> *menos apavonados, sem nome, e ainda mais, sem a competência precisa para difundir o ensino entre nós e nivelar nossa arte com a européia.*"

Para Guilherme de Melo, no império os compositores não poderiam almejar mais que sua ascensão individual e a obtenção do sucesso através da estada, temporária ou permanente, na Europa. A produção musical brasileira somente na República poderia objetivar a busca da nacionalidade, em um período que o autor denominou "de nativismo". Por essa época, os compositores continuavam a valorizar temporadas na Europa, como Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e o próprio Glauco Velasquez, que somente não viajou por ter falecido aos 30 anos de idade, dois anos após ter solicitado auxílio financeiro ao Congresso Nacional para esse fim.[21] No entanto, de forma diversa à geração de Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes, que foram enviados à Europa com a finalidade exclusiva de aperfeiçoarem-se na composição, os músicos da geração seguinte, via de regra, retornavam ao Brasil para aqui, entre outras tarefas, dedicar-se ao ensino. Nem sempre era essa a intenção dos compositores, mas as possibilidades financeiras para esse tipo de atividade no Brasil obrigavam os músicos a se dedicarem também ao magistério. Tais circunstâncias, obviamente, contribuíram para a difusão das tendências românticas no país e motivaram a defesa do compositor-didata pelos críticos da época, entre eles Guilherme de Melo.

O autor de *A música no Brasil* tentou definir o que seria reconhecido, na época, como uma *composição nacional,* ou, segundo sua terminologia, *nativista.* Pelo menos um dos seguintes requisitos deveria ser atendido: 1) a utilização de temas (melodias) nacionais e 2) a utilização de assuntos nacionais. A nacionalidade do compositor fora elemento primordial no período monárquico, quando a quantidade de compositores ainda era pequena. O compositor brasileiro, na "Belle Époque", já não era uma novidade tão grande quanto na época de Carlos Gomes. Com relação à estética empregada, nada de novo havia surgido até então, fazendo-se uso das técnicas composicionais mais apreciadas do romantismo europeu:[22]

> "*Com a proclamação da República, a arte nacional reivindica todo o seu passado de glória e inicia uma nova época que bem poderíamos denominar - Período de nativismo. -*
>
> "*No tempo do Império, cada cidadão que subia um grau na escala das posições sociais, ia procurar na sua ascendência uma afinidade cujos títulos de fidalguia o enobrecessem.*
>
> "*Hoje, porém, o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias, tingindo-lhes as faces tisnadas pelo sol dos trópicos, sangue dos nossos aborígenes.*
>
> "*No tempo da monarquia, como um reflexo daquele sentimento, só tinham valor as produções artisticas ou literárias que trouxessem um rótulo estrangeiro, pois que o próprio Imperador era portador de uma*

---

[21] *Francisco Braga foi o último dos nossos compositores a empreender a peregrinação européia, que antes se fazia pela Italia, nos últimos anos pela alemanha e, principalmente, pela França. Depois de Francisco Braga, só encontramos compositores formados no Brasil, com recursos técnicos hauridos em nossos conservatórios e no traquejo com os nossos mestres. Um homem como Lorenzo Fernândes, que compõe com uma técnica tão refinada e tão distinta, nunca esteve fora do Brasil, a não ser em 1938, para uma breve viagem, como regente de orquestra, aos países do Continente.* [...] Cf. [AZEVEDO], Luiz Heitor [Corrêa de]. *Música e músicos do Brasil*: história, crítica, comentários; ilustrado com 46 exemplos musicais. Rio de Janeiro, Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, 1950. "A música brasileira e seus fundamentos", p. 34.

[22] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. V (Influência republicana), p. 281-282.

centena de fraternidade, o sentimento das coisas pátrias já se vai nenses. [sic]

"*Hoje, porém, que a República aboliu todos os títulos de nobreza, substituindo-os pelos de 'Igualdade e fraternidade' o sentimento das coisas pátrias já se vai acentuando e tendo valor tudo quanto é nacional.*

"*Com que prazer não se assiste hoje, no vasto e rico salão de concertos do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, às conferências ùltimamente realizadas alí sôbre assuntos da arte nacional?*

"*Com que entusiasmo de patriotismo não se ouvem também hoje, executados nos teatros, nos concertos ou nos salões, as óperas duplamente nacionais de Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Delgado de Carvalho, Euclides da Fonseca, Francisco Braga, Assiz Pacheco, e outros, sem falarmos nas de Carlos Gomes, que já eram conhecidas na monarquia.?!*

"*Duplamente nacionais sim, porque a sinfonia* Ave Libertas, *os monodramas líricos* Moema, Leonora *e* Jací, *a ópera* Jupira, *o poema sinfônico* Marabá *e a marcha triunfal* Pro Patria *são nacionais tanto no assunto musical como no literário.*"

Apesar dos estudos de Guilherme de Melo e de sua defesa da música "nativista", poucas obras, entre os compositores românticos, foram elaboradas com melodias ou assuntos brasileiros. Talvez o dado mais significativo para as composições nacionais fosse a utilização do português em algumas óperas e canções, mas a maior parte das obras do período ainda utilizavam línguas diversas, sobretudo o italiano.

A historiografia nacionalista das décadas de 1930 e 1940, que menosprezou o significado do romantismo brasileiro pela secasses de referências nacionais, denominou o período de "pré-nacionalista" e dele tratou de divulgar as obras "nativistas" como se essas fossem objetivo comum desses compositores. A crítica jornalística do período, entretanto, foi mais realista. No artigo "Concertos symphonicos", do *Estado de S. Paulo*, de 19/02/1909, percebe-se que o desejo dominante entre os compositores eruditos e o público do período era o de conhecer a música romântica européia e o de possuir uma música similar escrita no Brasil:[23]

"*A proposito dos concertos symphonicos que a empresa Cateyson resolveu realisar no Polyteama, sob a direção do maestro Alberto nepomuceno, o competente diretor do Instituto Nacional de Música, e illustrado com commentarios do sr. dr. Luiz de Castro, escreve o 'Jornal do Commercio' de hontem:*

" '*Acabamos de saber que a capital paulista vae ter uma série, pequena, mas brilhantíssima, de concertos symphonicos, que se realisarão de 3 a 10 de março próximo.*

"*O maestro Alberto Nepomuceno, reunindo novamente o conjunto orchestral, numeroso e disciplinado, com o qual effectuou os concertos da Exposição Nacional, que foram a mais elevada expressão de arte daquelle certamen, vae dar seis concertos symphonicos em São Paulo, para fazer ouvir alli muitas das mais bellas composições que tantos applausos mereceram do auditório carioca.*

[23] Concertos symphonicos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 33, n. 11.030, p. 5, col. Artes e Artistas, 19 fev. 1909.

> "*É provável que os paulistas possam agora ouvir as mais notaveis composições de tantos musicistas de renome, quais sejam: Debussy, Dukas, Massenet, Chabrier, Saint-Säens, Cesar Franck, Berlioz, Guiraud, Charpentier, Rabaud (franceses); Beethoven, Weber, Mendelssohn, Cornelius, Mozart, Wagner (allemães); Glinka, Borodine, Glazunow, Rimsky-Korsakow, Rebicow, Tschaikowsky (russos); Rochini, Buonamici (italianos); Grieg, Svendsen (noruegueses); além dos nacionais Carlos Gomes, Oswaldo, Miguez, Nepomuceno e outros.*
>
> "*É o caso de dar parabens aos paulistas e dizer aos amadores cariocas que vale a pena ir a São Paulo só para ouvir a 'Sherazade' de Rimsky-Korsakov mais uma vez.*
>
> "*A assignatura para esses conceros está aberta, conforme noticiámos, no café Guarany.*"

A maior parte da produção dos compositores românticos, tem raríssimas referência nacionais, seja na temática musical, seja no assunto literário. Caso típico é o do paranaense Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913), diplomata e músico amador que produziu grande quantidade de obras ingênuas para piano sem qualquer referência nacional, a não ser na composição *A Sertaneja* (1861), baseada na melodia popular "Balaio, meu bem".[24] Itiberê da Cunha chegou a ser citado pela historiografia musical brasileira das três primeiras décadas do séc. XX, mas *A Sertaneja* nunca foi mencionada por aquela época. Os trabalhos de Renato Almeida e Luís-Heitor, nas décadas de 1940 e 1950, incorporaram *A Sertaneja* à lista das obras baseadas em temática brasileira e o autor passou a ser referido entre os "precursores" do nacionalismo musical quando, em vida, pouco se levantou a esse respeito do compositor.

Mais que a simples utilização da temática brasileira na composição "artística", fosse ela musical ou textual, a preocupação dominante no período 1880-1930, aproximadamente, foi a de "*nivelar nossa arte com a européia*", como já admitia o próprio Guilherme de Melo.[25] Formar cantores, músicos e compositores tão habilitados quanto os europeus e dominar a mesma estética vigente ou, pelo menos, ainda válida na Europa, era a tônica da vanguarda musical brasileira do período. A "música brasileira" que se procurava era, não tanto a *estética musical brasileira*, mas a *prática musical brasileira à maneira européia*. Embora desconhecedor dos progressos da música de origem popular do período, João Itiberê da Cunha foi mais realista em relação à música "culta", ao admitir, em 1913, que:[26]

> "*Não temos propriamente (a falar verdade) musica brasileira: isto é, uma musica que tenha caracter intenso, bem nitido, absolutamente original, sem nada que lembre a musica dos outros povos. Os nossos autores populares prendem-se visivelmente aos trovadores do violão e aos*

---

[24] Cf. a interessante coletânea *Arthur Moreira Lima interpreta Brazílio Itiberê, precursor da música nacional erudita e o Hino Nacional Brasileiro, Grande Fantasia Triunfal de L. M. Gottschalk*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba e Paraná Clínicas, 1995. CD, DDD, n.º NM 18095. As obras aqui gravadas de Brazílio Itiberê são as seguyintes: *1 - A Sertaneja, op. 15; 2 - Poème d'Amourr, op. 22; 3 - Étude de Concert; 4 - Caprices à la Mazurca, op. 32 n.º 3; 5 - Une Larme, op. 19; 6 - Grande Mazurka de Saalão, op. 41; 7 - A Serrana; 8 - La Dahabieh (Laa Gondole du Nil), op. 27.*

[25] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. IV (Período de degradação), p. 260.

[26] CUNHA, João Itiberê. A música. In: LLOYD, Reginald; FELDWICK, W.; DELANEY, L. T.; EULÁLIO, Joaquim; WRIGHT, Arnold (eds.). Impressões do Brazil no século vinte: sua história, seo povo, commercio, industrias e recursos. [London]: Lloyd's greater Britain Publishing Company, 1913. p. 152-155.

improvisadores da guitarra. A 'modinha' brazileira é apenas a variante do 'fado' portuguez, com maior dose de langôr, de indolencia, de melancolia e de sensibilidade. De resto, não é essa uma alta manifestação de arte, e melhor será não nos occuparmos della."

Alberto Nepomuceno (1864-1920), após assumir pela segunda vez a direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em 1906, idealizou uma viagem à Europa com a finalidade de obter dados sobre a educação musical que pudessem contribuir para o aperfeiçoamento do ensino no Brasil. Em 1909, apresentava ao Instituto uma série de dados sobre a situação do ensino musical brasileiro, comparado ao europeu:[27]

LOCALIDADES	ENTIDADES	ALUNOS	PROFESSORES	ALUNOS POR PROFESSOR
Moscou (Rússia)	Conservatório Imperial	900	429	2
Milão (Itália)	Real Conservatório	250	46	5,4
Paris (França)	Conservatório Nacional	800	81	9,8
Dresden (Alemanha)	Real Conservatório	1.286	120	10,6
Rio de Janeiro (Brasil)	Instituto Nacional de Música	700	29	24,4

A preocupação com números no relatório de Nepomuceno era justificada, afinal era preciso formar músicos em quantidade e, por isso, a proporção de alunos por professor era tão elevada na principal instituição pública de ensino do país. Seria preciso formar músicos e compositores brasileiros em nível comparável aos da Europa, mas também valorizá-los, dando-lhes preferência nos eventos realizados no país. Esse era o pensamento, defendido, entre outros, por José Rodrigues Barbosa, crítico do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. Em um texto que precede a crítica de um concerto de Villa Lobos, em 13/11/1915, no Salão da Associação dos Empregados no Commercio, manifesta-se desta maneira com relação à música brasileira:

"*Dir-se-hia que somos, nós mesmos, os peiores detractores do nosso pais e do nosso valor - tal é o veo em que nos achamos de julgar mal o que nos pertence. Somos um pai perdido, um povo sem nacionalidade, não temos homens, falta-nos a arte, não temos litteratura, carecemos de sciencia, de industria, mas sobeja-nos o amor do que é extrangeiro, do que vem da Europa, do que independe da nossa contribuição intellectual ou material. Entretanto, essa doença que nos inhibe de apreciar devidamente o que é nosso, assim como a paixão que temos por tudo quanto é extrangeiro, não se justificam bem diante dos factos examinados com desprevenção.*

"*Não é uma these geral que nos preocupa neste momento, não é da doença que queremos tratar e apenas de um de seus symptomas. Porque negar o exuberante temperamento nacional para uma das artes, para a musica, que é a mais espiritual das suas irmãs, aquella que mais eloquentemente falla á nossa imaginação e á nossa alma?*

---

[27] BAPTISTA JUNIOR. O Instituto Nacional de Musica. *A Ilustração Brazileira*, Rio de Janeiro, ano 2, n.º 15, p. 272-274, 1.º jan. 1910.

“*Sem fallar dos que já morreram e nos deixaram tantos primores do seu engenho, temos a ventura de possuir compositores que fariam a gloria de qualquer nacionalidade e interpretes como melhores não se encontram fóra do nosso paiz. Ainda hoje o* Jornal do Commercio[28] *registra nas suas columnas, entre os seus telegrammas e no meio das suas* Varias*, o triumpho, em Nova York, de uma inexcedivel pianista brasileira, a senhorinha Guiomar Novaes, que foi discipula de uma tambem inegualavel pianista brasileira, a Sra. Antonietta Rudge Muller. E quantas outras, e quantos outros* virtuosi *possuimos, de que se orgulhariam outros povos?*

“*Citar o nome de Glauco Velasquez, ha pouco mais de um anno desapparecido, basta para determinar o nosso valor excepcional no campo da producção nacional. Se elle nascêra francez, o mundo inteiro lhe conheceria hoje o nome e as obras, emquanto que aqui, um punhado de admiradores, que se deslumbram com a sua genialidade, trabalham sem descanso, com ardor e fé inquebrantavel, no escopo de salvar-lhe do esquecimento e da indifferença as obras, fazendo-as imprimir. Conseguirão?*”

[...][29]

Quando Rodrigues Barbosa afirma que “*temos a ventura de possuir compositores que fariam a gloria de qualquer nacionalidade e interpretes como melhores não se encontram fóra do nosso paiz*”, indiretamente informa que a estética musical adotada no Brasil ainda não era reconhecida como fator associável à nacionalidade e, portanto, os músicos brasileiros poderiam praticar sua arte em qualquer lugar da Europa sem que essa fosse reconhecida como “brasileira”, a exemplo de Guiomar Novaes e Glauco Velásquez. De fato, o que importava naquele momento, em termos estéticos, era a paridade com os avanços europeus. A medida, portanto, para se avaliar o estado da composição musical no Brasil por essa época, não poderia ser melhor obtida por outra forma que não fosse submetê-la à aprovação européia. Acontecimento dessa natureza ocorreu em no Rio de Janeiro em 1916, após um concerto com obras de Nepomuceno, Oswald e Velasquez. José Rodrigues Barbosa descreveu as impressões favoráveis dos críticos franceses André Messager e Xavier Leroux, sem ao menos se preocupar com a tradução do texto, atitude extremamente indicativa do significado que o crítico atribuía à chamada “música brasileira”:[30]

“*Como todos os artistas que vêm ao Brasil em* tournée*, acreditávamos que os Srs. André Messager e Xavier Leroux passariam pelo Rio de Janeiro indifferentes ao que vissem e ouvissem, afflictos por que decorresse celere o tempo em que eram obrigados a permanecer na America do Sul e cheios de anciedade pelo regresso ao seu paiz. Não era temerario este juizo, autorizado por tantos precedentes de grandes artistas que obsequiamos, enchemos de attenções e que ao se retirarem, na melhor hypothese, se limitam a esquecer-nos ou a varrer-nos da memoria como a um pesadelo incommodo. Enganámo-nos, porém, e confessamos com abundancia de coração que desta vez errámos.*

---

[28] Na p. 9.

[29] [BARBOSA, José Rodrigues]. H. Villa Lobos. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 89, n.º 317, p. 11, col. “Theatros e Musica”, 14 nov. 1915.

[30] [BARBOSA, José Rodrigues]. A Musica Brasileira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.º 259, p. 5, col. “Theatros e Musica”, sábado, 16 set. 1916.

"*O Sr. André Messager, que aqui aportou ás 3 horas da tarde, sabendo que nesse mesmo dia havia no salão do* Jornal do Commercio *um concerto em que se tocaria pela primeira vez um* Trio *de compositor brasileiro, compareceu á audição e confessou ter ficado sorpreendido com a existencia de um compositor do valor do Sr. Alberto Nepomuceno, a quem dirigio phrases de sincera admiração.*

"*Por seu lado, o Sr. Xavier Leroux, na simples audição de um trecho de canto de Glauco Velasquez, reconheceu nelle um compositor de pulso, original, inconfundivel.*

"*Era necessario proporcionar a esses dous mestres, que se revelaram capazes de reconhecer o merito alheio, a audição de outras composições que melhor os habilitassem a penetrar mais mundo* [sic] *na nossa arte. Organizaram-se para isso duas sessões de musica de camera: uma para as composições de Alberto Nepomuceno e Henrique Oswaldo, outra para as de Glauco Velasquez.*

"*A primeira dessas sessões, de que nos occupamos hoje, effectuou-se quinta-feira, ás dez horas, no salão do* Jornal *executando o Trio Barroso - Milano - Gomes os dous* Trios*, um de Nepomuceno, outro de Oswaldo, escriptos este anno para aquelle grupo a que constituiram o grande acontecimento musical brasileiro deste anno.*

"*Os Srs. Messager e Leroux mostraram-se encantados com aquellas composições que applaudiram com grande enthusiasmo. Transmittimos aos nossos leitores as impressões daquelles dous notaveis compositores francezes, que tiveram a gentileza de nol-as fornecer escriptas. Diz o Sr. Messager:*

"*Dans la salle de concerts du* Jornal co Commercio *nous sommes convoqués hier matin, Xavier Leroux et moi, pour entendre deux trios de deu[x] maîtres brésiliens. Quelques rares priviligiés des deux compositeu[r]s, et là nous passons deux heures exquises consacrées à l'art de plus sincére et le plus pur. C'est d'abord le Trio d'Alberto Nepomuceno; et, dès des primières mesures du thème qui sert de base aux quatre parties de l'ouvre, nous nous sentons pris, remués par cette pensée sérieuse, noble et profonde. C'est, parait-il, la première oeuvre de musique de chambre composée par Nepomuceno, maiss ou peut, sans hésiter, lui appliquer les vers de Corneille.*

> *'Ses pareils à deux fois ne se font pas connaître*
> *'Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maitre.'*

"*Pathétique dans le premier morceau, émouvant dans l'andant, plein de verve et d'originalité rythmique dans le Scherzo, puissant et volontaire dans le final qui résume et commente l'oeuvre entière, tel est ce Trio qui place du premier coup son auteur au rang des meilleurs de la musique moderne.*

"*Maintenant c'est le Trio d'Oswald et nous vici de nouveau seduits, subjugués par cet ouvrage d'un contraste si complet avec le précédente. Ici tout este charme, grace parfaite, rythmes délicats, vifs et tendres; des formules de piano trèss-nouvelles, une manière de traiter les cordes parfois très-imprévue, avec deseffets de sonorité charmants. Il me semble que nous nous rapprachons un peu de notre Ecole Française et oserait - je dire qu'il m'a paru de temps en temps, sentir comme un lontain parfum des quatuors de Gabriel Faurè?*

"*Il faut rendre un hommage spécial aux exécutants si remarquables. MM. Barrozzo - Milano - Gomes, qui ont joué avec une conviction ardente et une correction impeccable, faisant ressortir touls les détails de ces deux Trios avec un souci extrème de la musicalité et un profond respect de la pensée des deux maitres.*

"*Le Brésil a le droit d'être fier de posséder une pareille Ecole Musicale, une Ecole qui donne la main à la notre à travers l'Atlantiqque, digne fille du clair, du noble esprit latin, et je remercie cordialmente Nepomuceno et Oswald pour les belles emotions que j'ai ressenties hier, grace à eux.* - A Messager.

"*Escreve tambem o Sr. Xavier Leroux:*

"*De l'audition à laquelle je viens d'assister des oeuvres de Mr. Alberto Nepomuceno et Oswald j'emporterai la conviction joyeuse qu'on ecrit dans ce marveilleux pays de la Jonne, de la vraie, de la trés belle musique.*

"*Si cette musique a ses racines dans les pures traditions classiques du passé, elle se degage avec une 'race' qui la rend curieuse et interessante au plus haut point.*

"*Elle revélera aux auditeurs de demain, en Europe, un pittoresque charmant inattendu, inentendu, reflet de la luxuriante nature au malieu de laquelle ces oeuvres sont nées.*

"*Mais elle revélera aussi, comme dans le delicieux Andante du trio de Mr. Alberto Nepomuceno, des sensibilités irresistibles et une eloquence émotive peu commune. J'ai passé parmi les nobres artistes, compositeurs et interpretes des oeuvres de ceux-ci, des instants de veritable enchantement qui resteront parmi les meilleurs souvenirs de non passage à Rio.*

"*Et je suis particulièrement heureux de saois que bientôt ces productions si significatives du génte bresilien seront acclamées comme elles le méritent par Paris dilittante et musicien* - H. Leroux.

"*A essa audição compareceram os Srs. André Messager, Xavier Leroux, Dr. Godofredo Leão Velloso, Oswaldo Guerra, Sra. Antonietta Miller, senhorinha Paulina d'Ambroio, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Rodrigues Barbosa, Dr. Chagas Leite, Dr. Arthur Imbassahy, Sampaio Araujo, Fernando Guerra Duval, Sra. Guerra Duval, La Rosa, Octaviano Gonçalves, Rubens de Figueiredo, maestro De Rogatis, Mario Caminha, Luiz de Castro, Sra. Studart, Carlos Vasconcellos, Sra. Eurico Pedroso, João Nunes, Lucien Gallet, Dr. Lima Castro, Barroso Neto, Umberto Milano e Alfredo Gomes.*"

Em novo concerto, o mesmo crítico transcreve impressões semelhantes de um novo espectador francês, o pianista Maurice Dumesnil. Segundo o crítico do *Jornal do Comércio,* o músico francês "*commentou a fantasia de Miguéz no* Scherzetto *que elle disse digno de Saint-Saëns; adivinhou a genialidade de Glauco Velasquez, quando ignorava ainda o titulo e a autoria do* Devaneio sobre as ondas; *affirmou que Schumann não houvera hesitado em subscrever as* Variações *de Nepomuceno*", novamente evidenciando a inexistência de uma estética nacional na música que então denominavam "brasileira":[31]

[31] [BARBOSA, José Rodrigues]. Musica Brasileira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.º 279, p. 5, col. "Theatros e Musica", sexta-feira, 6 out. 1916.

"*Os compositores e* virtuosi *extrangeiros, que nos têm visitado ultimamente, começam a interessar-se vivamente pelo que possamos valer como producção musical e principalmente pelo aspecto que deva ter essa producção.*

"*Os leitores já conhecem as impressões dos Srs. Messager e Leroux, ao ouvirem os* Trios *de piano, violino e violoncello de Alberto Nepomuceno e H. Oswaldo que elles consideraram iguaes aos dos compositores de maior evidencia na Europa; brevemente saberão igualmente o que elles pensam das composições de Glauco Velasquez que ouviram maravilhados, classificando-o, como nós, um genio musical.*

"*O Sr. Maurice Dumesnil, o bravo pianista, mostrou-se igualmente enthusiasmado na audição daquelles* Trios *e tomado de admiração diante das creações geniaes de Glauco Velasquez. Satisfeitos com semelhantes demonstrações, os Srs. Dr. Fernando Duval, 'Presidente da Sociedade Glauco Velasquez, e o Sr. J. Octaviano, o compositor e* virtuose *do piano, justamente apreciado, resolveram proporcionar ao Sr. Maurice Dumesnil mais uma audição de composições nacionaes, e esta effectuou-se hontem ás 15 horas no salão do* Jornal do Commercio *com o seguinte programma:*

"*H. OSWALDO* - Adagio molto, *do Quinteto op. 18. Transcripção de J. Octaviano.*

"*L. MIGUÉZ* - Scherzetto, *op. 20.*

"*GLAUCO VELASQUEZ* - Devaneio sobre as ondas.

"*ALBERTO NEPOMUCENO* - Variações, *op. 28.*

"*Todas estas composições foram tocadas ao piano pelo Sr. J. Octaviano.*

"*A. NEPOMUCENO* - Valsas Humoristicas *(6). Transcipção para dous pianos de Arthur Napoleão. Aos pianos o Sr. J. Octaviano e a senhorinha Heloisa Accioli.*

"*O Sr. Maurice Dumesnil acompanhou toda a audição com summo interesse não poupando phrases de louvor e de admiração nos bons momentos, o que afasta qualquer idéa de mera gentileza ou simples cortezia. Commentou a fantasia de Miguéz no* Scherzetto *que elle disse digno de Saint-Saëns; adivinhou a genialidade de Glauco Velasquez, quando ignorava ainda o titulo e a autoria do* Devaneio sobre as ondas; *affirmou que Schumann não houvera hesitado em subscrever as* Variações *de Nepomuceno e declarou-se encantado com as* Valsas Humoristicas, *tambem de Nepomuceno, que elle considerou interessantissimas.*

"*Foi uma audição a que concorreram muitos artistas e intellectuaes; todos elles applaudiram com prazer o Sr. J. Octaviano e a sua gentilissima collaboradora, senhorinha Heloisa Accioli, que revelou grande adiantamento e apreciaveis qualidades pianisticas.*"

Mas na retrospectiva do movimento musical de 1916, relembrando João Itiberê da Cunha, José Rodrigues Barbosa reconhece que a arte brasileira é "*uma arte ainda indecisa, sem caracteristicas accentuadas, sem personalidade gentilica*", ou seja, uma música que, apesar de já contar com músicos e compositores nacionais de talento, não apresentava características próprias, "*porque a nossa vida nacional ainda não conseguio amontoar num celeiro abundante de fastos gloriosos o alimento fecundo que deve nutril-a*". A preocupação em torno de uma produção musical que refletisse a

nacionalidade, apesar de não ocupar o primeiro lugar na pauta das discussões do período, já era um problema latente, apesar de não existirem, até então, quaisquer propostas diferentes das que já eram adotadas, particularmente as descritas por Guilherme de Melo:[32]

> "*Quasi um quartel de seculo ha decorrido depois que nos confiaram, por inexcedivel longanimidade, a incumbencia ardua de registrar nesta seção, dia a dia, os fatos do theatro e da musica.* [...]
>
> [...]
>
> "*Digamos preliminarmente que somos o primeiro a reconhecer a incapacidade de todos nós para uma arte superior, de uma elevação que a colloque ao nivel da arte aristocratica que possuem as nações que muito viveram.*
>
> "*Incapacidade por deficiencia de imaginação creadora ou de comprehensão espiritual? Absolutamente não. Fallamos de incapacidade porque a arte é um produto estratificado da civilização e nós somos um povo que vive ha poucos dias apenas (na vida dos povos os dias são representados pelos seculos).*
>
> [...]
>
> "*A nossa arte, de nós outros Brasileiros, já bastante adiantada porque entrámos na scena da humanidade encontrando o precioso thesouro, o immenso patrimonio accumulado pelos que antes de nós viveram e soffreram, é ainda, pelo pouco que valemos dada a nossa infancia secular, uma arte ainda indecisa, sem caracteristicas accentuadas, sem personalidade gentilica, porque a nossa vida nacional ainda não conseguio amontoar num celeiro abundante de fastos gloriosos o alimento fecundo que deve nutril-a, robustecel-a e preparal-a para desvendar horizontes que lhe estão ainda cerrados.*"

Mesmo havendo algumas preocupações sobre o caráter nacional das obras musicais, as discussões em torno desse assunto somente se tornaram comuns na segunda metade da década de 1920. No período anterior e mesmo em 1922, quando se comemorou o centenário da Independência, nada mais se cogitava que a simples valorização dos músicos e compositores nacionais enquanto representantes da "música brasileira". Naquele ano, quando dos preparativos para a Exposição Internacional do Rio de Janeiro, o pianista Francisco Chiafitelli publicava um artigo n*A Cigarra,* no qual queixava-se apenas da excessiva utilização de obras e companhias estrangeiras de música nos concertos comemorativos do evento:[33]

> "*Neste momento, em que de tudo se fala e só se cogita da nossa Esposição Internacional para commemorar o nosso centenario, é deveras estranhavel que o capitulo que se refere à musica, não tenha tido até agora uma orientação de um projeto definido. Sabemos pelos jornaes que o empresario Walter Mocchi virá, como de costume, explorar o Municipal,*

---

[32] [BARBOSA, José Rodrigues]. Theatros e Musica no correr do anno.... *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.º 359, p. 27 e 29, segunda-feira, 25 dez. 1916.

[33] [CHIAFFITELLI, Francisco]. Uma falha das festas do Centenario; As suggestões do professor Chiaffitelli. *A Cigarra*, São Paulo, ano 9, n.º 181, [p. 9], 1.º abr. 1922. O texto é precedido da seguinte nota: "Do illustre professor Francisco Chiaffitelli, do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeirro, recebemos as seguintes suggestões sobre a nossa musica nas festas do Centenario, em Setembro"

trazendo celebridades a preço de ouro, que nos fará ouvir o cyclo wagneriano, e que nos trará o celebre maestro Weingartner. Montará luxuosamente o 'Guarany' e talvez, leva á scena 'D. Casmurro' do meu conterraneo João Gomes de Araujo Filho. Porém, de concertos symphonicos, de audições de musica religiosa, de musica de camera de apresentação de nossos artistas, nada. No principio, houve reuniões e o proprio director do Instituto convidou-me para organisar uma série de concertos de musica de camera. Mais tarde, porém, a uma pergunta sobre esses festivaes, me declarou que mais nada se faria 'por falta de verba'. Se isso fôr verdadeiro, é doloroso ver a indifferença com que as cousas de arte são tratadas entre nós.

"*Entretanto, temos uma pleiade de artistas de valor que qualquer nação culta teria orgulho em apresentar, mas... é preciso saber escolher, e Deus queira, que não haja uma repetição do famoso concerto em homenagem ao rei Alberto! No entanto, já é tempo de se pensar em fazer alguma cousa. Lembro-me que, antes de se inaugurar a Exposição de Bruxellas, em 1916, o dr. Rodolpho de Miranda então ministro da Agricultura, me designou conjuntamente com o saudoso e querido mestre Alberto Nepomuceno, para organizar uma série de quatro concertos symphonicos de musica brasileira, no grande palacio das festas. Havia difficuldade de se obter o salão, devido precisamente ao grande numero de pedidos de toda a parte, grande, pois, eram em extraordinario numero os concertos diarios. Messager á testa da sua brilhante phalange da Opera e do Conservatorio de Pariz, fez ouvir musica francesa, Steinbach, director do Conservatorio de Colonia deu, com o seu magnifico grupo coral e orchestral, obras dos grandes mestres classicos e modernos. A* Escola Cantorum *com D'Indy e Sylvain Dupuis, com os autores belgas, nos enthusiasmaram. E, devo dizer com orgulho, os concertos de musica brasileira ali realisados e com o concurso da bella orchestra do Theatro de la Monaie, foram de successo. Executamos composições de Carlos Gomes, Migués, Nepomuceno, Braga, Orwald* [sic] *, Valle, etc.*

"*Infelizmente o incendio que devorou o Palacio das Nações e a mudança dos expositores para o logar dos concertos nos obrigou a suspender outras audições interessantes, realizando um concerto extra no salão Gaveau de Paris com a celebre orchestra Colonne. O programma desse festival quasi que se compunha de producções de Nepomuceno.*

"*Sem fazer grande esforço, na propria bibliotheca do Instituto temos composições dignas de serem apresentadas ao publico. Alli se acham as composições de Alexandre Levy, Francisco Valle, as musicas sacras de João Gomes de Araujo, Delgado de Carvalho, Glauco Velasquez e tantos outros, para não falar nos mais conhecidos. A meu ver, é preciso não haver 'partidarismo' local, e, os artistas e compositores de valor dos Estados diversos deverão concorrer para maior brilhantismo desse certamen 'Pró-Arte' para bem do nosso caro Brasil e para bem da humanidade.*"

Vincenzo Cernichiaro (1858-1928) foi um violinista italiano que esteve no Brasil aos 12 anos de idade, mas retornou à Itália para estudar no Real Conservatório de Milão, onde recebeu o primeiro prêmio em violino. Radicando-se no Rio de Janeiro, atuou como instrumentista no Clube Mozart e no Clube Beethoveen, além de realizar tournées pelo país. Nomeado professor de violino e viola no Instituto Benjamin

Constant e de violino no Instituto Nacional de Música em 1890, exerceu os cargos até a morte. Além das atividades como instrumentista e professor, compôs, regeu e escreveu a *Storia della musica in Brasile,* publicada em Milão em 1926. O livro foi todo escrito em italiano, com muitas citações em português e algumas em francês.

A *Storia* de Cernichiaro é uma obra volumosa, em sua maior parte, preocupada com o mero registro de informações e com a transcrição de documentos. No entanto, o posicionamento do autor é bastante claro no que se refere à análise da evolução musical no país. Em primeiro lugar, destaca-se no autor, a concepção de que a produção musical durante o período monárquico teve em Pedro II seu grande mecenas e que o advento da República implicou em depreciação da música nacional. Dois fragmentos de seu livro podem ser utilizados para exibir essa tendência: o primeiro, quando encerra um capítulo na qual discorria sobre Carlos Gomes e o segundo ao iniciar a abordagem da música no período republicano:

> "*Dopo 42 giorni* [da condecoração de Carlos Gomes por D. Pedro II] *si proclamava la repubblica. Il grande e impressionante avvenimento allontanava, per sempre, dalla patria, il suo grande e costante Mecenate, che aveva promosso lo studio della musica e favorito coloro che maggiore ingegno avevano rivelato nell'arte divina dei suoni.*" [34]

> "*Siamo nell'anno 1890, secondo della Republica, in cui il teatro della 'Guarda Velha' perdeva il nome di teatro Lirico D. Pedro II, ma non il ricordo di colui che lo portò in vita, con sommo decoro, sino al giorno in cui veniva insieme ai suoi esiliato dalla patria, che mai più non rivide.*
>
> "*Dato l'avvenimento del cangiamento di regime, che sorprese il mondo, nessun impresario volle, in detto anno, tentare le sorti della stagione lirica nella nostra capitale.*
>
> "*Vi era ancora, malgrado tutto, una profonda tristezza nascosta nell'animo del popolo brasiliano; vivo era ancora il ricordo dell'uomo magnanimo che governò il paese per cinquant'anni, coll'amore, la pace e l giustizzia, ed accettò senza protesta e spargimento di sangue la deposizzione.*" [35]

Cernichiaro evita falar em movimentos, dividindo os capítulos de sua obra segundo períodos cronológicos. Com isso, apresenta a evolução da prática musical no Brasil como uma eterna busca de condições ideais, sem muita relação com fenômenos estéticos, políticos, econômicos ou sociais. A concepção de "música brasileira", para Cernichiaro, é simplesmente a da música produzida no país, independente de sua filiação estilística ou de sua preocupação nacionalista. O autor defende a produção, no Brasil, de uma música ligada às tendências oitocentistas italianas, encarando a adoção de temática nacional como dado secundário e de forma alguma importante em uma procura de novos valores estéticos. Sem atentar para as transformações estilísticas que ocorreram na música "erudita" brasileira entre o final do período monárquico e o início do período republicano, Cernichiaro inicia o registro das obras e compositores da fase romântica, comentando a produção de Alexandre Levy:

---

[34] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano, Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. Vº Periodo - Capitolo XIV, "Dell'arte lirica italiana', (1857-1889), p. 251.

[35] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., VIº Periodo - Capitolo XV (1890-1922), "Dell'arte lirica (sotto la Repubblica)", p. 254.

> "*Uno dei più bei talenti musicali, che la morte rubava immaturamente all'arte, fu senza dubbio Alessandro Levy.* [...]
>
> "*Fu il solo compositore nazionale che pervenne ad illustrare, con un finissimo gusto musicale, i temi popolari della sua patria, facendone dei lavori di elevato valore artistico. É ben noto infatti il suo 'Bitu' un semplice canto del volgo, del quale ne fa un impasto mirabile, lo raggira in più foggie, lo riveste con diversi abbigliamenti, splendidamente variato ed armonizzato. Citeremo anche altro analogo lavoro, il 'Samba' delle scene brasiliane per orchestra, un lavoro degno d'encomio per la sua originalità e gli effetti orchestrali, il cui svolgimento e gusto musicale fa riscontro col 'Tango brasiliano'.*" [36]

Mais adiante, o autor tenta abordar as transformações musicais do início da fase republicana, coincidente com a do advento do romantismo no país. Nada mais informa, em termos gerais, que a existência de uma tendência de adoção de novas estéticas musicais por "*alguns espíritos artísticos*", com a finalidade de "*guiar a nova juventude estudiosa ao culto da arte moderna, se assim se a quer chamar*". Tratando como "moderna" uma geração que já estava agonizante na década de 1920, Cernichiaro demonstra um grande desinteresse pela produção musical posterior à geração de Carlos Gomes e, portanto, posterior à fase imperial:[37]

> "*La storia del sesto ed ultimo periodo comincia l'anno 1890. In sino allora l'arte musicale nostra, secondo si venne accennando nel precedente periodo, era stata brillante; aveva progredito molto, e se ne ritrasse una musica veramente nazionale. Cominciò con Henrique Gurjão e quindi seguitò con Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, che la portarono al sommo grado, in relaione al nostro ambiente.*
>
> "*Se dice anche che, caduto il secondo Imperio, colla Repubblica sorge, in alcuni spiriti artistici, l'idea di unire l'anima musicale ai suoni fondamentali di tutta una nuova estetica, cioè una nuova aspiraione speciale per guidare la novella gioventù studiosa al culto dell'arte moderna, se così si vuole chiamarla.*"

O compositor que mais se destacou entre os românticos brasileiros, segundo Cernichiaro, foi Henrique Oswald. Esse músico foi, esteticamente, o mais tradicionalista dos compositores desse período, além de ter sido aquele que mais tempo viveu fora do Brasil e também o que menos empregou temática nacional, fosse ela musical ou literária. Cernichiaro reconheceu, ainda, em Oswald, uma capacidade de resistir não somente às correntes mais radicais do romantismo francês e alemão, mas também ao modernismo debussyniano que, a essa altura, já era praticado no Brasil por compositores como Glauco Velásquez (falecido em 1914), Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, entre outros: "*malgrado fosse, algumas vezes perturbado pelos delírios estravagantes de um modernismo que caminha em direção à decadência da graça e do sentimento, sua forte e sadia preparação o salva de todas as falsas miragens e o*

---

[36] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., Vº Periodo - Capitolo XVII (1844-1889), "Dei compositori brasiliani nell'arte lirica, sinfonica e da camera" p. 315-317.

[37] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., VIº Periodo - Capitolo XXXIII (1890-1925), "Del genio dell'arte musicale e istrumentale dell'ultimo periodo" p. 567.

reconduz à arte pura". Este é o fragmento com o qual inicia a abordagem da produção de Henrique Oswald:[38]

> "*Affrettiamoci a fare il nome di un altro illustre compositore brasiliano: Henrique Oswald.*
>
> "*Questo nome infatti tanto stimato ed apprezzato all'estero e nella propria patriaa, è oggidi il migliorri ingegno nostro. E questo titolo è da tributarsi con orgoglio al chiarissimo maestro dopo la copiosa produzione di opere che, sotto il titolo di false genialità, hanno cercato invano lodi ed onori fra le bizzarrie di un'arte senza ispirazione. Ma tutt'altra è l'arte del maestro Oswald; essa corre sulle rive del bello, e si compiace di rendere superba la grandezza della forma moderna nel modo di disporre le sue idee, senzza disdegnare quella imperitura e immortale forma classica, madre delle opere geniali. Non è tutto.*
>
> "*Nella sua musica domina lo stile elegante, la grandezzza del concetto, la ricchezza delle virtuosità techniche, la coscienza infine del compositore. E malgrado egli fosse qualche volta trascinato dai delirii della smania stravagante, di un modernismo che marcia verso la decadenza della grazia e del sentimento, la sua forte e salda preparazione lo salva da ogni falso miraggio e lo riconduce all'arte pura.*"

Assim, Cernichiaro produziu uma das primeiras "histórias" da música brasileira com uma concepção reacionária, nitidamente a serviço dos setores mais tradicionalistas do meio musical brasileiro. Com relação ao caráter nacional da produção musical, o autor contribuiu para o esvaziamento da questão e reforço da dependência brasileira das tradições musicais européias, mesmo porque, enquanto italiano radicado no país, tinha interesse em defender a visão de que a "música brasileira" não seria mais que uma extensão da música européia ou, mais especificamente, da música italiana. Por outro lado, Cernichiaro, com sua *Storia,* colaborou para a valorização da música composta no Brasil e para a noção de "história" da música no país, que continuou a ser elaborada por outros autores, especialmente Mário de Andrade, Renato Almeida e Luís-Heitor.

Ao contrário de Guilherme de Melo e Vincenzo Cernichiaro, Renato Almeida (1895-1981) nunca foi músico, mas, em meio a uma carreira jurídica e diplomática, dedicou-se à pesquisa do folclore e à publicação de livros sobre vários assuntos, entre eles a música. Sua *História da música brasileira* lançada em 1926 foi totalmente reformulada para a segunda edição, de 1942, tratando-se, praticamente, de trabalhos diferentes.

A edição de 1926, quase simultânea à *Storia* de Cernichiaro, com ela contrasta em vários aspectos. Enquanto a obra do autor italiano preocupa-se com o registro exaustivo de dados e documentos, pouco contribuindo para a elaboração de um pensamento em torno da música nacional, a *História* de Renato Almeida apresenta uma proposta inversa: dados sucintos, porém maior ênfase sobre a questão da "música brasileira".

O autor parte do pressuposto de que a "música brasileira" é a música do conquistador, ou seja, do europeu instalado em novo solo, mas que aqui, justamente pela fixação em nova terra, deveria procurar forma diversa de manifestação musical:[39]

---

[38] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., Vº Periodo - Capitolo XVII (1844-1889), "Dei compositori brasiliani nell'arte lirica, sinfonica e da camera" p. 321.

[39] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. Rio de Janeiro, Briguiet & Comp., 1926. Introdução, p. 13-15.

"*O homem, que veiu singrando os mares nas caravelas, com a nostalgia da patria distante, pasmou-se no meio ardente do mundo estranho. Ao deslumbramento succedeu a fadiga e a lassidão e, ao rythmo brutal da natureza, eloquente na sua festa de luz e de som, ficou humilhado, porque a tessitura da sua voz era mesquinha para se altear na orchestração fortissima. Desolado e triste, melancolico num palacio de oiro e pedrarias, chorou, e seu canto foi uma melopéa dolente, de saudade, que lhe irrompia do coração amedrontado no fulgor da terra nova. Na sua fraca imaginativa de europeu não se afinavam os timbres da simphonia brasileira, que amesquinhava o estrangeiro ousado. Era a primeira defesa da terra contra o conquistador audaz. Humilhava-o. Cantaria uma canção dolorosa e melancolica, por entre o alvoroço perenne de suas harmonias formidaveis.*

"*Resta, porém, ao homem a superioridade de que avisa o grande Pascal: póde gritar ás coisas* - tu não pensas e eu penso! *Dominaria assim a terra bravia, com sua musica de metaes estridentes e melodias largas. Da mesma forma que não temeria o embate da natureza para vencel-a, varando de lado a lado, em bandeiras destemidas, a selva mysteriosa e terrivel, não se calaria ante o seu concerto de mil vozes. Cantaria, triste embora, até que seus filhos, já nascidos no scenario prodigioso, pudessem sentir no calor do sangue essa linguagem harmoniosa das coisas, interpretando-a e unindo a sua voz á dellas no mesmo tom de exaltação. Os que nasceram no paiz novo, já traziam a marca do deslumbramento. Eram imaginosos. Frémiam-lhes na alma as ansias da terra rude, mas no intimo do coração ficára o travo de melancolia. O extase, por vezes cessa, para dar logar á tristeza e ao abatimento, que se traduzem nas cordas liricas de um sentimentalismo um pouco amargo. Aquella dôr de seus paes, perdura nelles, como um tributo implacavel da origem differente ao mundo americano. Mais uma vez a terra se vinga de seu desvirginador. Enquanto resoarem nos seus ouvidos as vozes da natureza, aperta-lhes o coração na nostalgia de amesquinhados. Esse é o fundo de tristeza da psyche brasileira.*

"*Não podiamos deixar de ser musicaes. Só as naturezas frias são mudas e a nossa simphoniza a propria luz. Pouco importam as fórmas do canto popular, as modificações autochtones ou importadas; ficou o rythmo brasileiro, com uma côr doirada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa. Com elle havemos de criar a nossa musica e os que o desprezarem não construirão nada de definitivo, porque fóra do meio as obras são precarias.* [...]"

Quando Renato Almeida menciona a música de grupos étnicos diferentes do europeu, fica claro o desprezo pelo fenômeno em si, ao mesmo tempo que a possibilidade de sua utilização em nome da construção de uma "música artística nacional". Sobre a música indígena, afirma que "*dizem que nessa musica, além da melopéa, ha intenções poeticas, mas isso quem poderá assegurar?*" e, em seguida, que "*nessa fonte ha muito que beber, mas só agora começam as primeiras pesquisas, salientando-se o trabalho que tem feito o Sr. Villa Lobos*". O autor não tenta qualquer interpretação dos significados encontrados na música indígena e procura afastar de imediato o leitor dessa idéia inócua, preocupando-se tão somente com o substrato que esta pode representar para a elaboração de uma música nacional:

> "*A musica dos indios é de rythmos seccos e barbaros, dir-se-iam feitos de linhas rectas; tem uma cadencia monotona e é nostalgica e dissonante como o proprio meio que o circunda. Nunca se recurva em melodia e é sempre de uma severidade religiosa, sentindo-se o terror das coisas, os deuses ferozes que amedrontam. Dizem que nessa musica, além da melopéa, ha intenções poeticas, mas isso quem poderá assegurar?*[40] *Nella ha uma riqueza múltipla de rythmos, mas sem coloridos nem envolvencias, é directa e o som vale por si, pela sua infinita suggestão. Nessa fonte ha muito que beber, mas só agora começam as primeiras pesquizas, salientando-se o trabalho que tem feito o Sr. Villa Lobos, não só trazendo para a sua obra muito do rythmo indigena, bem como o divulgando com enthusiasmo. Como porém esse trabalho apenas se esboça, ninguem pode falar de influencia exacta da musica indigena no nosso canto popular.*" [41]

O autor, ao basear sua busca da nacionalidade na música brasileira, adota a concepção da união das três raças - branca, negra e indígena - mas com o evidente comando da raça branca. O europeu, portanto, devido à tristeza do abandono de sua primeira nação, "*trouxe as arias sentimentaes e commovedoras, que depois haveriamos de transformar, fazendo-as brasileiras*". Assim, Almeida inicia sua explicação do surgimento de uma música brasileira pela troca de nacionalidade a que o homem branco foi submetido. Mas, com relação ao povo africano, este apenas forneceu elementos que se somaram à música dos brancos, especialmente elementos rítmicos, afirmando que "a *musicalidade do nosso negro é um fenômeno interessantissimo, contrastando com a sua mentalidade rudimentar e grosseira*". Aqui, Almeida já apresenta um paradoxo ao tentar caracterizar como "brasileira" a música que apresenta origem africana. Tenta-se, seja para o caso do branco, como para o do negro, afirmar uma nacionalidade com o auxílio de outra. A "música brasileira", assim como a "raça brasileira", seria o resultado da fusão da música de três raças ou nacionalidades: a indígena, a européia e a africana:[42]

> "*Os portuguêses que vieram povoar a terra nova, fossem elles fidalgos de alta prosapia, capitães do melhor valor, ou simples immigrantes plebéus, atraidos todos pelo delirio das riquezas, do oiro, dos metaes raros, das pedrarias, das madeiras preciosas, sentiram-se desapontados com a hostilidade do meio. A natureza americana era opulenta, mas agreste e não havia como decepal-a sem um tributo rigoroso. O européu sentiu, desde logo, a luta gigantesca que precisaria travar contra o ambiente, ora brutal, ora esquivo; ora esmagando com a soalheira; ora defendendo-se com a secca, com o pantano escondido entre o cipóal ou sob a herva rasteira e humida; ora ameaçando e barrando o caminho com as montanhas escarpadas, cheias de despenhadeiros a pique e lapas obscuras e terriveis; ora atacando com o bote da féra bravia, ou a picadura das serpentes insidiosas. O português, mais senhor do mar que da terra, ao embate dessa formidável tragédia, trazendo já a nostalgia do navegante, na solidão da terra brasileira, ficou preso de indefinível tristeza. O temor se juntava á*

---

[40] Aqui o autor anexa a seguinte nota: "*Os estudos da antropologia e ethnographia indigenas, que agora se dão desenvolvendo* [sic] *, nos não permittem contudo chegar a conclusões seguras sobre os indios do Brasil. A intenção poetica na musica exige uma sensibilidade requintada, de que não deram mostra os nossos selvagens. É verdade que houve os que fizzeram a ceramica de Marajó. Mas perdura o enigma.*"

[41] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. I (A Musica Popular), p. 27-28.

[42] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. I (A Musica Popular), p. 29-32.

> *melancolia e o seu canto foi languido e saudoso, de um isolado neste mundo novo. Trouxe as arias sentimentaes e commovedoras, que depois haveriamos de transformar, fazendo-as brasileiras.*
>
> "*O africano, que veio escravizado e foi vendido aos golpes da chibata dos capitães negreiros, bronco e rude, mas com uma larga sensibilidade, apurada num continuo soffrimento, quando tocava e cantava desforrava-se e na sua imaginativa acanhada accendiam-se os brilhos quentes da terra primeira, em rythmos fortes e coloridos. Suas festas eram os* candomblés, *em que celebravam a chegada á patria dos que tinham morrido cativos. Batuque caballistico, dansado com desenvoltura, eis a fórma de sua musica, que deu as notas mais vibrantes dos nossos cantos populares.*
>
> "*Das tres raças formadoras da nacionalidade brasileira foi a preta que revelou sempre maiores pendores para a musica e a sua influencia foi accentuada. Posto os seus rythmos não tivessem a força e a variedade que apresentam os do negro americano do norte, dos quaes surgiu esse prodigioso mundo sonoro que é o* jazz, *apresentavam um caracter barbaro, rico e multiplo, com um delicioso colorido, sobretudo nos instrumentos de percussão, de uma opulencia magnifica. O batuque dos negros, os recursos dos seus timbres, os elementos fortes e differentes de sonoridade, foram de uma riqueza admiravel e, modernamente, quando a musica busca a expressão nas formas puras dos sons, são fontes de inspiração que não seria licito desprezar. E no mestiço essas qualidades se aprimoraram, ou antes se adaptaram melhor á alma nacional, perdendo um pouco o batuque, para dar logar á melodia langorosa e sensual. A musicalidade do nosso negro é um phenomeno interessantissimo, contrastando com a sua mentalidade rudimentar e grosseira. O samba é de uma variedade infinita e as suas cadencias sincopadas e vivas, têm um caracter absolutamente inconfundivel. Essa influencia foi decisiva e fecunda, como dissemos, e a maior parte da nossa musica popular revela a origem africana. No meio de notas melancolicas, a sua barbaridade foi um achado precioso.*"

Ao abordar o romantismo, Almeida exibe uma concepção de povo brasileiro enquanto povo superior ao próprio europeu, capaz de dominar o meio hostil no qual foi instalado, controlar forças naturais e psicológicas, causas estas de ter sido o brasileiro pouco suscetível ao romantismo, pois "*no primeiro seculo de independencia, quando as energias da terra brotavam exuberantes, não poderíamos levar a vida a nos lamentar tristonhamente*". O autor tenta aqui, como tentará explicar em outras partes do livro, porque o brasileiro, apesar de seu grande poder de adaptação e controle de forças, não conseguiu assimilar algumas categorias estilísticas européias. Na verdade, Almeida pretende, ao mesmo tempo, lidar com a elaboração de uma noção de música nacional e, ao mesmo tempo, eliminar o menosprezo pelo passado musical brasileiro que, aos olhos europeus se mostrava extremamente pobre:[43]

> "*O romantismo, que foi a tremenda revolta do individuo contra a sociedade, levando-o a hypertrophia do* eu *e a um devaneio da personalidade, - quando veiu da Europa para o Brasil, por volta de 1830, já encontrou no brasileiro um romantismo feito. Em regra, somos de um individualismo exaltado e fremente, acreditamos ingenuamente nas forças*

---

[43] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. III (O Romantismo na musica brasileira), p. 79-82.

> *protectoras da natureza deslumbrante, guardamos um ideal inattingivel de nosso imperio e, ao lado disso, o germen da melancolia desperta sempre, para nos abater, á minima decepção. Antes dos europeus, por uma reacção impetuosa e insoffreavel, appellarem para o instincto, quando o racionalismo secco e quadrado os cercava entre os muros pesados dos systemas* clos et fermés, *já tinhamos o primado da imaginação, que o meio physico despertára e mantinha, no desejo apressado do homem, de se igualar a essa grandeza empolgante, mas dominadora. O medo da natureza criou o culto, mas o extase compensou o temor e o brasileiro, embora nunca se tivesse integrado no seu* habitat, *poude amal-o e se esforça por uma união mystica, que antevê deslumbrado. Reproduz, portanto, o primeiro romantismo, naturalmente com mais liberdade e mais força. Quando, porém, o romantismo viu o absurdo de sua fantasia desordenada e vaga, sentiu que jámais o* eu *atingiria o dominio universal, vencendo as contingencias irremediaveis do sêr, e tornou-se uma dôr cruciante e angustiosa, em que gemeram desesperados os filhos do seculo XIX, procurando mysticamente na força, no prazer, no exotico, as ultimas soluções do instincto, nós soubemos reagir contra essa onda, sem violencia, pela propria vitalidade do espirito novo. Deixemos de parte os que imitaram e se trairam. Toda a formação romantica no Brasil foi idealista e criadora e aquella fadiga de viver não conseguiu vingar no nosso paiz, a menos numa ou noutra adaptação sem significado. É que, no primeiro seculo de independencia, quando as energias da terra brotavam exuberantes, não poderiamos levar a vida a nos lamentar tristonhamente. Demais, nunca o universo nos pareceu pequeno, porque o mundo brasileiro, selvagem e impetuoso, nos oppunha o trabalho e a fecundação, ao irremediavel aniquilamento do* mal do seculo. *Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar, Tobias Barreto ou Castro Alves eram no fundo idealistas e constructores e a melancolia a duvida passageiras não lhes transmudaram o germen espiritual da crença. Tambem na politica, os homens da monarchia, os da independencia, os da regencia e os do segundo imperio, que eram todos romanticos, criaram a ficção do estado, longe da realidade, mas procurando sinceramente o bem nacional. Fez-se a abolição, num maravilhoso surto lirico, fez-se a Republica, para dar mais esplendor á democracia, já existente. O proprio positivismo, que era uma doutrina sceptica, nós o tomamos criador. A obra romantica, portanto, não era uma imitação do movimento europeu, mas um impulso do nosso espirito, o destino historico que cumpriamos.*"

Carlos Gomes, o segundo mito do nosso passado musical (o primeiro fora José Maurício Nunes Garcia), mas apontado por Almeida como o primeiro, em relação à nacionalização da música brasileira, é apresentado de uma forma extremamente artificiosa. Almeida discute o que teria ocorrido se Carlos Gomes tivesse optado por posições diferentes daquelas que tomou, condenando fatos consumados, como a própria partida do compositor para a Itália: "*não precisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o país*". Segundo Almeida, "*prejudicou-o, porém a escola de opera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra*".

O que Renato Almeida tenta fazer com Carlos Gomes é, novamente, explicar por que motivo o compositor partiu para a Europa em busca de material para suas composições, se a Brasil era tematicamente tão rico. O autor acusa, na trajetória do músico campineiro, um erro condenável, não cometido por escritores como José de

Alencar: "*Carlos Gomes, por exemplo se tivesse seguido os pendores de seu espirito e, como Alencar, construisse sobre nossos motivos, uma obra brasileira, teria nos legado um monumento bem mais solido, para enfrentar o tempo*". Mais adiante, tenta explicar os fracassos financeiros do compositor, afirmando que "*o successo franco e retumbante foi outra traição*". Almeida serve-se de silogismos e outros artifícios para sua depuração do passado e pregação nacionalista, de certa forma oferecendo ao leitor uma visão extremamente distorcida e destinada a ser difundida pela ingenuidade e poder de inflamação pela temática nacionalista por parte do público. Sua argumentação, no entanto, não era mais que superficial:

> "*Carlos Gomes estava talhado para ser o criador da musica brasileira, não no sentido de uma arte regional, que é sempre menor, mas com a grandeza dos motivos nacionaes, sentidos através da cultura, porque, no final, a arte é aquelle depoimento do coração humano, que deve dominar o tempo e o espaço, ser perpetuo e universal. Com inspiração singular e colorida e possuindo o sentido da natureza, da graça e do pittoresco, como qualidades excellentes, Carlos Gomes poderia ter tido o papel de José de Alencar na nossa literatura, affirmando a independencia musical do Brasil.*[44] *Não precisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o paiz. No ambiente do Brasil, teria encontrado todas as forças para sua criação, independente dos modelos extrangeiros. Nem Gonçalves Dias, nem José de Alencar delles precizaram e fizeram obras definitivas. A expressão brasileira de então, que bastára á poesia e ao romance, não desmereceria a musica, antes permittiria uma força nova, inedita, do maior fulgor. Temos que conquistar o rythmo brasileiro, como conquistamos a terra, numa tragedia estupenda e continuada. Carlos Gomes, ao revés desse esforço, acceitou tranquillo as indicações extranhas, esquecendo-se de que o trairiam. No* Guarany, *pretendeu criar o indianismo na musica, á guisa do Alencar e Gonçalves dias, despertando a terra, na evocação do autóchtone, assim tornado, embora em falso, o symbolo da nossa gente. Tirando das selvas brasileiras alguns motivos quentes, que repontam em seus trabalhos, tem por vezes, uma expressão forte, da mocidade e audacia. Prejudicou-o, porém a escola de opera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra, ou comprimil-as nos modelos da 'arte', sacrificando a intenção á forma.*
>
> "*A preoccupação de um genero em arte é um preconceito infecundo e perturbador, onde não raro se prendem os mais audaciosos vôos. A arte é liberdade, é desejo incontido, ansia que procura expressão na propria vida, acima de todas as contingencias, na sua idealidade absoluta. Os entraves de genero, como as limitações de fórma, são graves embaraços, á livre communicação entre os espiritos, nesse vago mysterioso, em que a arte os enlaça e os domina. Ahi tudo é emoção, exaltando a existencia e permittindo sentil-a em toda a plenitude. Carlos Gomes, por exemplo se tivesse seguido os pendores de seu espirito e, como Alencar, construisse sobre nossos motivos, uma obra brasileira, teria nos legado um monumento bem mais solido, para enfrentar o tempo. Transportando-os, porém para Milão, sob a influencia das longas arias italianas, sobretudo as de Verdi, então em franco successo, Carlos Gomes, dominado pelo ambiente, sem força ou sem animo para reagir, libertando-se, cedeu e compoz sua obra em fórma italiana, com*

---

[44] Aqui o autor anexa a seguinte nota: "*Este conceito é do Sr. Graça Aranha, sobre Alencar, dizendo que affirmou a independencia intellectual do Brasil*".

as preoccupações do 'bel-canto', o que lhe tirou muito o frescor, a graça e o interesse. Enquanto no Guarany, *Alencar torna inconfundivel a linguagem do indio da dos brancos, na opera, ellas se unem e se misturam nas mesmas arias, nas mesmas modulações, nos mesmos accentos. E, no entanto, os indios de nossa selva tinham sua musica, livre e audaciosa. Esse fundo falso perdura na obra de Carlos Gomes, onde a fórma é o entrave constante. Ás vezes, o espirito brasileiro se rebella contra humilhação e irrompe, quente, vivo, indomavel em notas violentas e combiaes, que bem lhe revelam a origem. Mas, em geral, procura uma solução preconcebida e, em arte, tudo deve ser surpresa e maravilha inedita.*

"*O successo franco e retumbante foi outra traição. Empolgou-o, e acreditou que aquelle juizo das platéas da Itália e do Brasil - uma suggestionada pelo genero, que era o seu, e outra delirante de patriotismo pela realização brasileira - seria definitivo. Assim entregou-se cada vez mais aos moldes nacionaes. O favor popular foi o maior possivel e* Sento una forza indomita, Ciel di Parahyba *e* Mia Piccerella, *entre outras, foram arias em voga de bocca em bocca.* " [45]

Renato Almeida aponta na geração romântica a "*procura de uma expressão brasileira*", ou seja, a busca de uma estética brasileira. Já vimos que a tônica desse movimento não estava propriamente centrada nessa questão, apesar da manifestação, em algumas obras, da temática brasileira. No entanto, Almeida reconhece que, mesmo após a experiência romântica, que "*não temos uma expressão caracteristicamente brasileira, na musica, como a allemã, a francesa, a espanhola, ou a russa*", concordando com outros autores acima citados. O autor tenta explicar os motivos de não existir, ainda, expressão reconhecível como "brasileira" na música "artística", exortando uma procura urgente da nacionalidade: "*a nossa musica ainda está adormecida, será preciso despertal-a e ouvir o seu canto de liberdade*". Nesses termos, inicia a abordagem da geração romântica brasileira:[46]

"*Podemos caracterizar o esforço da nossa musica, na geração que veiu de 1890 para cá, pela procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem tampouco regionalista, mas que tenha raizes profundas na terra, no sentimento da gente e nos pendores da alma nacional. O que floresce no paiz é uma formação de cultura, que ainda não permittiu ao homem decifrar a natureza que o deslumbra e atordôa. Nosso trabalho tem sido em regra o de adaptar, com brilho e fulgor, mas sem forças para criar. Somos o cambiante reflexo do espirito européo e ainda não fizemos uma civilização brasileira, cujos indices se distingam com precisão. No entanto, ha uma ansia inquieta de liberdade. As forças que deverão reagir contra a oppressão das escolas e do espirito estrangeiro e criar o rythmo brasileiro, parece que despertam pujantes e admiraveis. Acreditemos nellas!*

"*Não exaltamos arte regional, fique bem claro nesta época de nacionalismos ardentes, observamos, apenas, que não temos uma expressão caracteristicamente brasileira, na musica, como a allemã, a francesa, a espanhola, ou a russa, sem que isso as torne menos universaes. A musica*

[45] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. III (O Romantismo na musica brasileira), p. 87-89.
[46] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. IV (Tendencias da musica brasileira), p. 111-113.

nacional é uma flôr de cultura, que reflecte, em geral, nos symbolos, e sobretudo na factura, as fórmas alheias, desabrochadas em outros meios e aqui revividas pelo prestigio da intelligencia. Sentimos, todavia, no meio esplendido que nos cerca, nas energias de nosso espirito, esse genio que nos permittirá criar a musica brasileira, como um motivo maravilhoso de esthetica universal. O necessario é buscar a inspiração em sua fonte pura, beber a agua que cáe da pedra, directamente; sentir a terra com a alma livre de todos os preconceitos e não procurar ver a paisagem brasileira enfeixada na natureza européa. Temos que ser humanos antes de tudo, queremos dizer, possuir o espectaculo das coisas como nos deslumbra e não deformal-o por um preconceito esteril. Sendo brasileiros, ficaremos por força universaes, desde que sejamos capazes de criar por nós mesmos. Só as imitações passam... A nossa musica ainda está adormecida, será preciso despertal-a e ouvir o seu canto de liberdade."

Em meio à geração romântica, Renato Almeida destaca Alberto Nepomuceno (1864-1920) como o terceiro mito da música brasileira, compositor que acreditava ter sido intencionalmente voltado à busca de expressão nacional. Nepomuceno foi abordado por Almeida de forma semelhante a Carlos Gomes, louvando-lhe o emprego da temática nacional e censurando as atitudes em contrário. Interessante, no entanto, é o fato de o autor reconhecer que Nepomuceno somente utilizava temática e assunto brasileiros, não encontrando, ainda uma estética nacional: "*O que perturba a musica brasileira de Nepomuceno é que elle procurou ser brasileiro apenas pelos motivos e pela inspiração, collocando a sua emotividade nova dentro de velhos moldes, onde não raro a intenção se sacrifica. Mas, como quer que seja, teve a força de um precursor e a sua musica é uma das primeiras vozes que se afinam no coração da nossa gente.*" [47] Obviamente, Almeida não tinha noção ou ocultava seu conhecimento da impossibilidade, na geração de Nepomuceno, do desenvolvimento de uma estética brasileira. Por sua insistência em apresentar o passado que deveria ter sido, ao contrário de simplesmente analisar o passado consumado, Almeida criou as leituras mais bizarras da produção musical brasileira, que somente com a visão oposta de Cernichiaro poderiam ser comparadas:[48]

"*O esforço para uma expressão musical nossa, no reflexo da terra e do homem, coube, como dissemos, á geração que se affimou de 1890 a esta parte, e de que foi Alberto Nepomuceno a mais alta figura. Effectivamente, ninguem combateu com animo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma musica, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnifico de nossa natureza e com aquelle tom melancolico, que é o residuo da fusão mysteriosa das raças, de que promana o brasileiro. O meio europêo, onde formou o espirito, e a sua cultura musical lhe não tolheram a originalidade nativa, nem lhe estancaram a veia natural da inspiração, vibrante e colorida. A sua obra refoge ás adaptações constantes, a que se sujeitavam os artistas brasileiros, e surge com um calor estranho, em estilo original e de deliciosa frescura. É a manifestação de uma personalidade ardente e inquieta, que*

[47] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. IV (Tendencias da musica brasileira), p. 119.
[48] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. IV (Tendencias da musica brasileira), p. 113-116.

não attingiu á suprema energia criadora da arte nacional, nessa synthese admiravel em que o artista é um predestinado, mas foi um precursor, deixando em sua obra a genesis desse esforço ousado e tragico, que ja sentimos vingar. Appareceu em época de fraco brasileirismo. Por um instante, contaminados pela literatura apressada de decadencia, quizemos implantar, como flôres exoticas, todos os modismos européos, do fim do seculo. Quizemos apagar a imagem da terra de nossos olhos e nelles acender a cubiça pelo estrangeiro, que nos fascinava. Então, tudo que não fosse segundo a Europa *estava condemnado a desapparecer, entre a mófa e o sorriso dos scepticos... Um ambiente de affectação dominava. Quando Nepomuceno, vindo do estrangeiro, apresentou uma musica brasileira, foi visto com as maiores reservas e, quando pretendeu que se cantasse na nossa lingua, explodiu uma campanha insidiosa, só a custo vencida.*”